BELGIË-BELGIQUE
P.B.
9000 GENT X
B/43

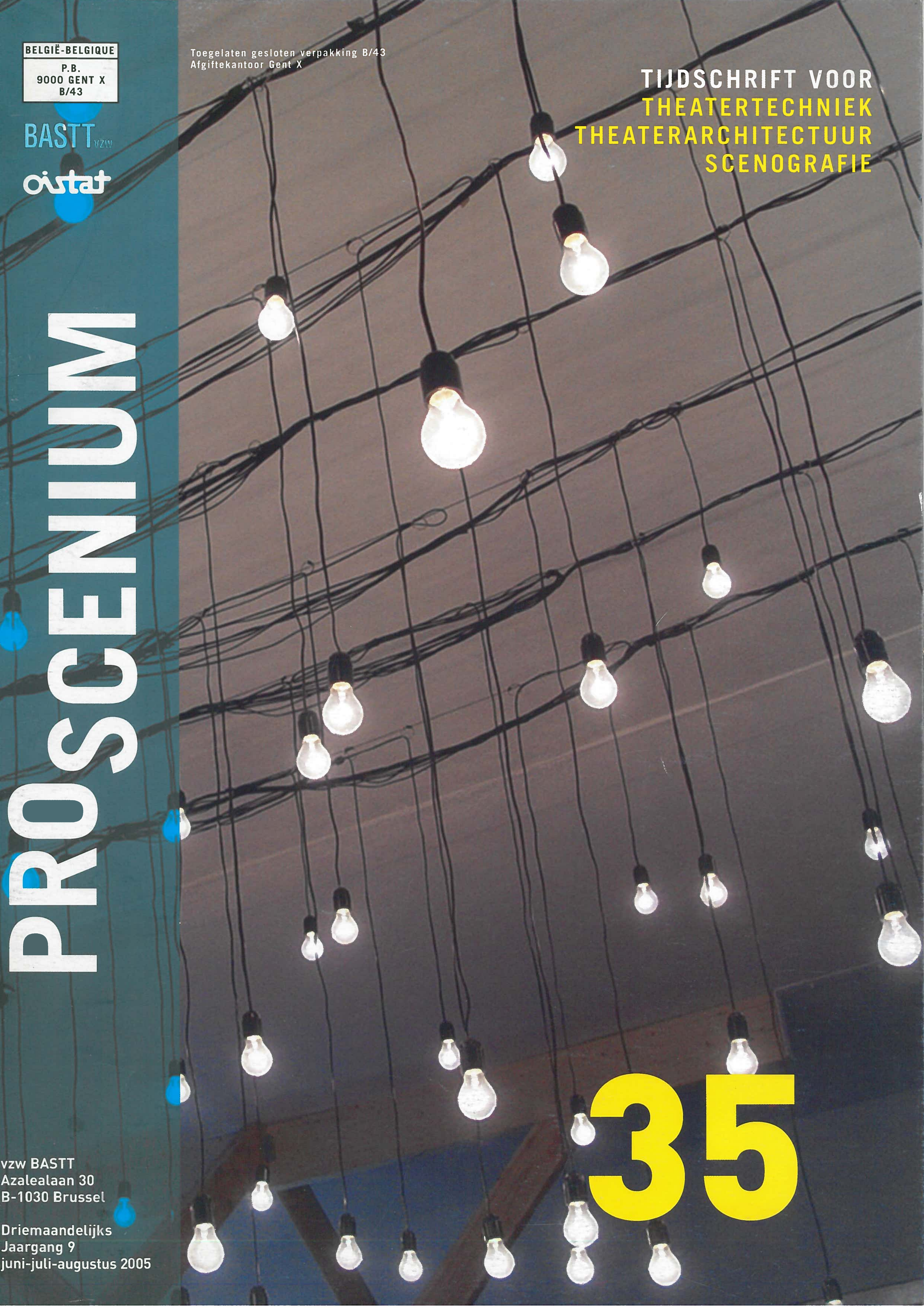
Toegelaten gesloten verpakking B/43
Afgiftekantoor Gent X

BASTT vzw

oistat

TIJDSCHRIFT VOOR
THEATERTECHNIEK
THEATERARCHITECTUUR
SCENOGRAFIE

PROSCENIUM



35

vzw BASTT
Azalealaan 30
B-1030 Brussel

Driemaandelijks
Jaargang 9
juni-juli-augustus 2005

e 901
€285,00
e 902
€230,00
e 904
€170,00
e 905
€160,00
e 906
€190,00
e 908
€275,00
e 914
€380,00
evolution
The Microphone Series
The only
feedback comes from
the audience
Mix up a storm every time you perform. With the new evolution e 900 microphone series. Developed for professional stage performance, it offers innovative microphones for every purpose. Perfect amplification from the deepest bass to the highest treble. Unbeatable interference suppression and the ultimate in gain before feedback. The e 900 series. Sound perfection even professionals could only dream about—until now. Give it a live sound check for yourself. The warmth of the crowd's response is the only feedback you'll get.
www.sennheiser.be
info@sennheiser.be
Tel.:+32(0)2 466 44 10
e900
SENNHEISER

DRIEMAANDELIJKS TIJDSCHRIFT VOOR THEATERTECHNIEK THEATERARCHITECTUUR SCENOGRAFIE

Jaargang 9
Nr. 35 - juni 2005

Proscenium is een publicatie van
BASTT
Belgische Associatie
van Scenografen en Theatertechnici vzw
aangesloten bij OISTAT

Secretariaat, redactie, correspondentie, advertentie
Azalealaan, 30
B-1030 Brussel
tel.: 02 215 08 52
fax: 02 241 44 76
e-mail: proscenium@bastt.be, bastt@bastt.be
website : www.bastt.be

Hoofdredactie
Rose Werckx

Werkten mee aan dit nummer
Yves De Bruyckere
Pieter De Kimpe
Luc Dhooghe
Mike Lethby
Emmanuel Puglia
Kurt Vanhoutte
David Vanparrys
Rose Werckx

Cover
"Lichtinstallatie voor Othello" Het Gevolg
foto Lou Jansen

Druk
Sintjoris - Nevele

Vormgeving
www.brusselslof.be

Prijs per nummer: 5,00 €
Abonnement (4 nrs.): 18,00 €
Bank: 402-5525161-38 van BASTT vzw
Buitenland
Prijs per nummer: 7,00 €
Abonnement (4 nrs.): 25,00 €
IBAN: BE24 4025 5251 6138
BIC: KREDBEBB

Teksten, foto's en illustraties mogen enkel worden overgenomen mits voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Verantwoordelijke uitgever
Jan Strickx
Steenweg op Aalst, 134 c
B-9308 Hofstade-Aalst

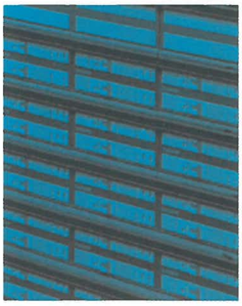
Adverteerders:
AMPCO Belgium - AMPTEC Stage Studio Technology - APEX - CANDELA - JOYSTICK Audio - J.T.S.E. - PHLIPPO Showlights - PUTMAN Gebroeders - SENNHEISER Belux - SERVIO - STAKEBRAND - TTAS - Vakbeurs Theatertechniek - VERBIEST

INHOUD

05

Theaterarchitectuur
ARCHITECTUUR, PARTNER VAN DE THEATERMAKER

Een productiehuis voor Het Gevolg.



11

Licht en geluid
LICHT EN GELUID VOOR EEN KROONJUWEEL

Aandacht voor de technische innovatie in het vernieuwde kursaal van Oostende.

15

Nieuwe media
DIGITAAL PLATFORM

Nieuwe mediakunstenaars aan het woord.

23

Theatertechniek
EEN UNIEKE DECORLIFT IN HET THEATER VAN GRASSE

Laden en lossen in moeilijke omstandigheden

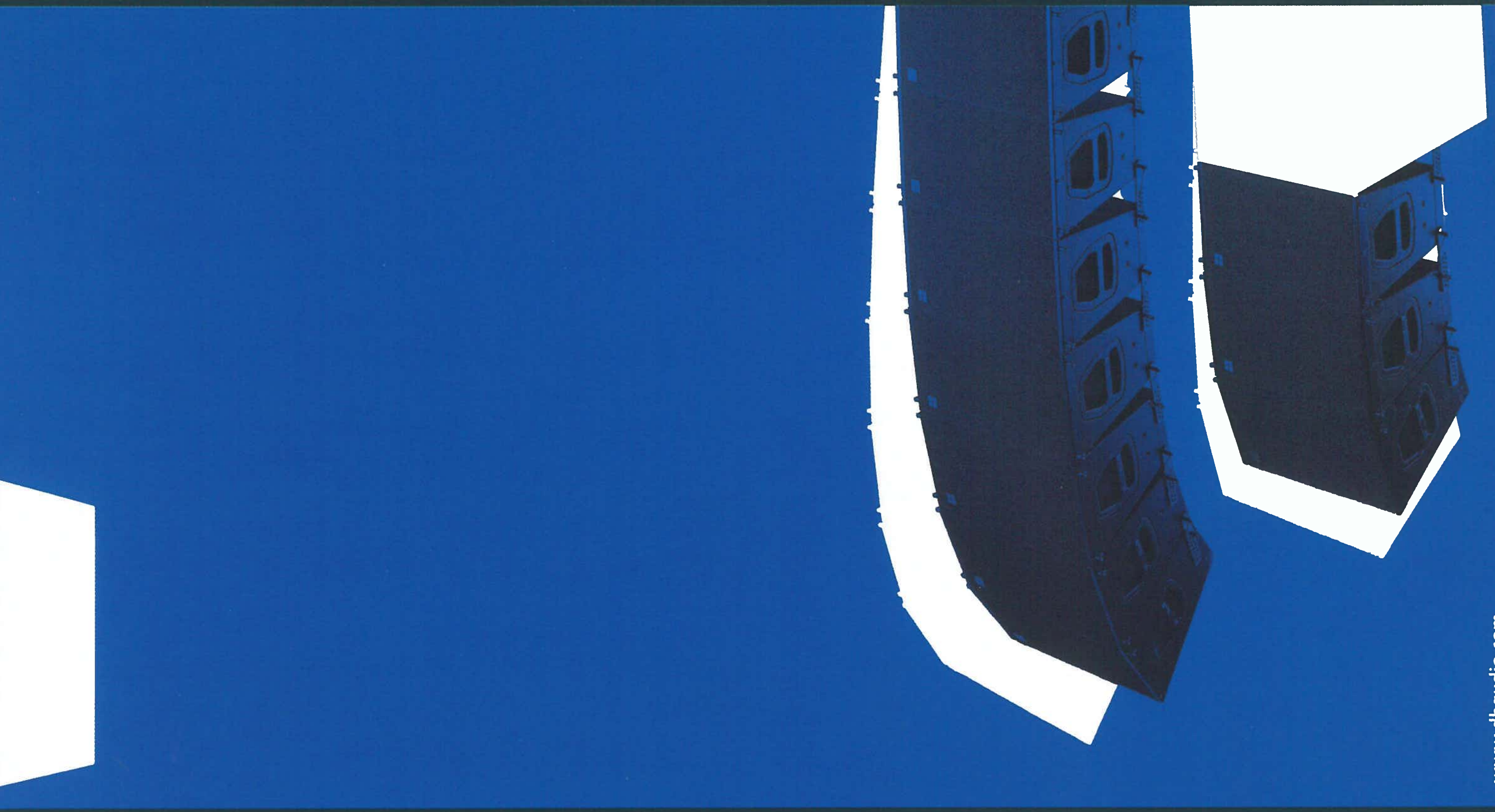
29

Theaterarchitectuur
OOK HET MUZIEKFORUM IS ALS EEN ZWEMBAD

Wie beslist er uiteindelijk over hoe het bouwprogramma van onze schouwburgen er uit ziet?

Verder
BASTT-NIEUWS
OISTAT - WSD

Flexibility by design: QforQfactorseries.



d&b's new versatile Q-Series consists of the Q1 line array loudspeaker, the Q7 full range loudspeaker and the Q-SUB subwoofer. They can effortlessly be combined and configured for a multitude of small to large applications extremely swiftly, even when assembling a precise line array. What's more, these small cabinets belie their enormous Q factor, which is maintained down to 400 Hz. Get into Q and let us demonstrate just how flexible.
www.democracyforlisteners.com

AMPTEC
professional sound solutions

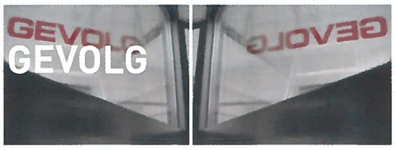
Duifhuisweg 11
I.Z. "Het Dorpsveld"
B-3590 Diepenbeek
Belgium

Tel: +32 (0) 11/28.14.58
Fax: +32 (0) 11/28.14.59
E-mail: sales@amptec.be
www.amptec.be

d&b audiotechnik

ARCHITECTUUR, PARTNER VAN DE THEATERMAKER

EEN PRODUCTIEHUIS VOOR HET GEVOLG



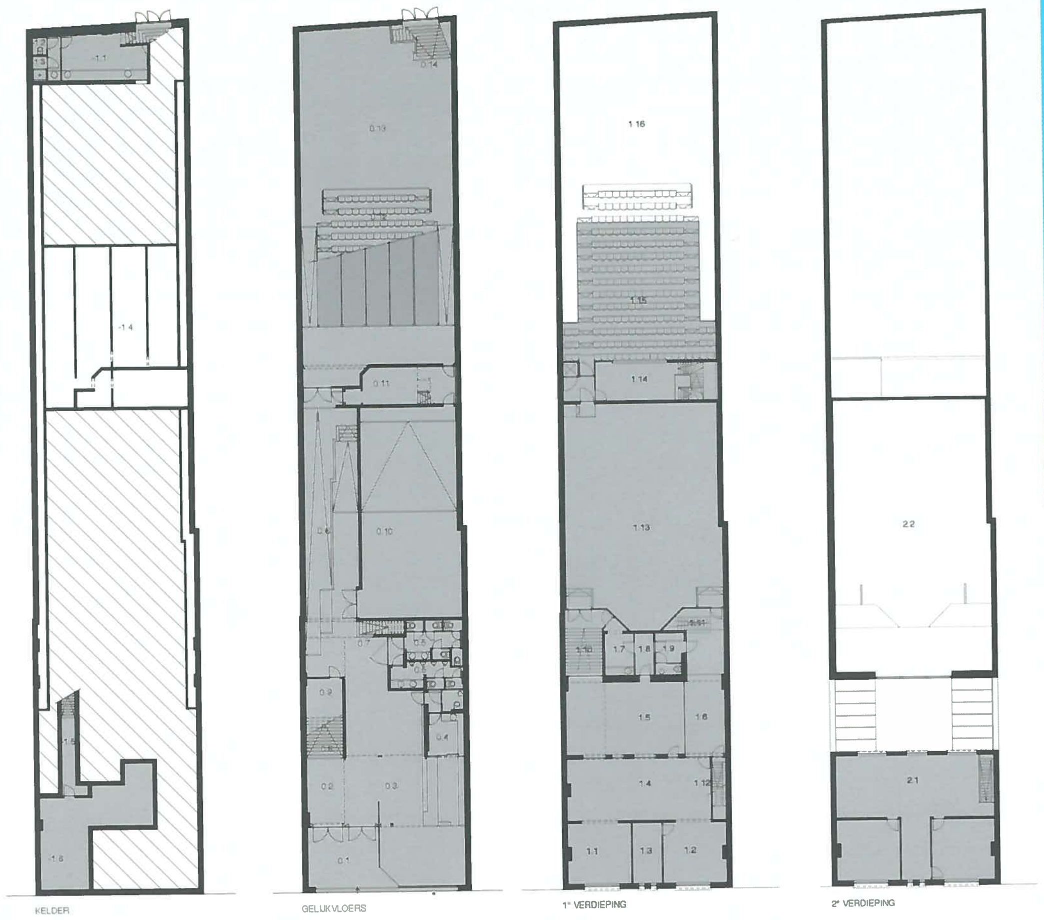
LUC DHOOGHE

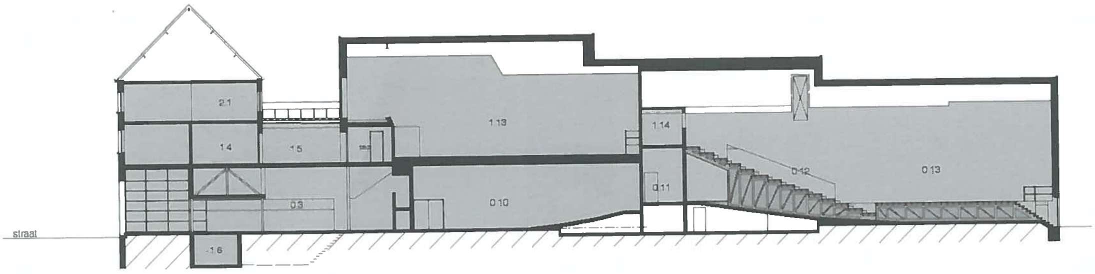
"Kennelijk kan een theatergezelschap zijn hart verpanden aan een gebouw, als het maar weerbarstig is, als het zijn eisen stelt, als het niet op maat gemaakt is en zich niet willig plooit naar de wensen van het theater."
(Adri Duivesteijn, oud-directeur van het Nederlands Architectuurinstituut, in 'Waar theater en architectuur elkaar ontmoeten', Architectuurcongres *Allemaal Theater* van het Theaterfestival 1994)

Van nomadisch naar sedentair
Sinds de Renaissance bekleden de klassieke schouwburgen, net als andere gebouwen met een publieke functie een belangrijke plaats in het stedelijke weefsel. Gebouwd door de overheid ten behoeve van de gemeenschap, fungeren ze tevens als herkenningspunt en attractiepool voor toerisme. Ze geven tijdelijk onderdak aan theatermakers, zoals de Commedia del'Arte, die van oudsher een zwervend bestaan leiden.
Behalve zij die verbonden zijn aan de grote schouwburgen in Antwerpen, Brussel en Gent, zijn de kleinere gezelschappen op zichzelf aangewezen en steeds op zoek naar een speelplek. Net zoals de mens zijn nomadisch bestaan ruilde voor een sedentair leven, ontstaat er ook bij theatermakers op een bepaald moment de behoefte zich te kunnen identificeren met een locatie of een huis. Zo ontstonden in de jaren vijftig de zogenaamde "kamertheaters", "zoldertheaters", "keldertheaters", etc. Vaak leidde dit tot het bespelen en verbouwen van ruimten die oorspronkelijk niet ontworpen waren als schouwburg. Zo ontstond de term *'recyclage-architectuur'*. In het begin van de jaren zeventig kon het gezelschap *De Nieuwe Scène* na heel wat omzwervingen een plaats veroveren in een historisch industrieel pand, het *Zuiderpershuis* in Antwerpen-Zuid. Het *Brussels Kamertoneel BKT* was bijna de hele duur van zijn bestaan op de dool, om uiteindelijk opgeslorpt te worden door het Kaaitheater. Iedereen herinnert zich waarschijnlijk nog hoe een gulle sponsor in 1991 in Mechelen een oude feestzaal, die als seksbioscoop fungeerde, opkocht, transformeerde en ter beschikking stelde van *Theaterteater*, het huidige kunstencentrum *Nona*. Of de zwerftocht van de *Blauwe Maandag Compagnie*, die uiteindelijk door de stad Gent met open armen werd verwelkomd om de *Minardschouwburg* te komen bespelen. Er was ook de zoektocht van de *Korrekelder* in Brugge, nu *Het Net*, die na jaren keldertheater zich een werkbare ruimte kon verwerven in een historisch pand in het stadscentrum. Vandaag vecht *Bronks* in Brussel voor een eigen speelplek, net zoals zovele andere. Met zweet en tranen - en steevast met bescheiden middelen - ontstond zo een ongeordend netwerk van theaters dat in grote mate het artistieke landschap bepaalt. Het gevolg hiervan is dat ze niet steeds optimaal zijn gesitueerd.
Het verwerven van een plek, waar men zich in alle stilte kan voorbereiden op een productie, is geen overbodige luxe. Artistieke leiders hebben immers nood aan een bezinningsoord. Een plaats waar een productie tot stand kan komen, om ze, als de tijd rijp is, aan het publiek voor te stellen.
Dit was ook de reactie van Ignace Cornelissen van *Het Gevolg* bij het betrekken van hun nieuwe locatie in Turnhout: "Dit is een grote stap in onze twintigjarige geschiedenis. Al die tijd is een productie na de première meteen de vrachtwagen opgeladen. Voor kwaliteitscontrole en opvolging is dat vaak zeer zwaar geweest. Dat kan nu iets rustiger. Er komt meer ruimte om zelf iets te ontwikkelen."

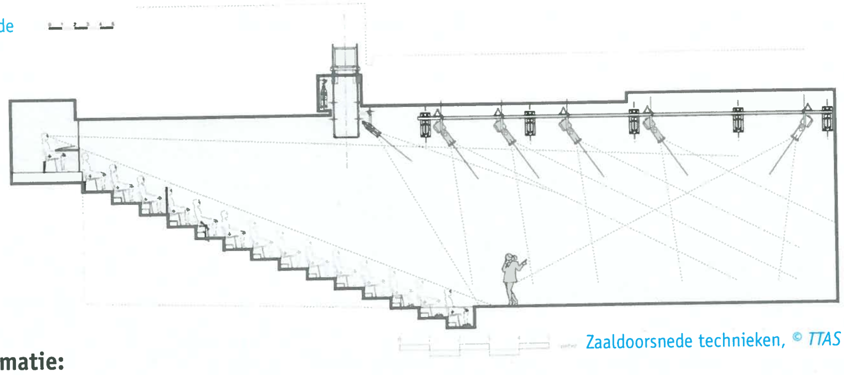
Van experiment tot theaterwerkplaats
In het begin van de jaren tachtig start Cornelissen zijn theaterpraktijk met een werklozenproject. Onder de vleugels van *De Warande* in Turnhout mondt dit *theaterplateau voor anders-actieven* uit in een beroepsgezelschap zonder vaste acteurs, maar met een artistieke kern.
Daarna volgt de keuze om kindertheater te maken: "Als ik naar een museum ga, constateer ik dat mijn kinderen gefascineerd voor schilderijen blijven staan die niet speciaal voor hen gemaakt zijn. Van Magritte bijvoorbeeld. Het zijn vaak heel toegankelijke werken die een grote mate van verwondering opwekken. Dat probeer ik ook in het theater te bereiken."
De officiële erkenning volgt in 1986. Langzamerhand zal ook het onderscheid tussen kinder- en volwassen theater vervagen.
Omdat de infrastructuur van het gezelschap verspreid is over drie locaties - wat de werking en het reizen flink bemoeilijkt - ontstaat in 1997 de behoefte aan een eigen plek. Het wordt een zoektocht die zeven jaren zal duren, een opeenstapeling van wensen, dossiers en dromen, waaronder de ontdekking van de oude feestzaal Amicitia, vlakbij de Turnhoutse Grote Markt.
De zaal werd gebouwd in 1913 door ingenieur-bouwmeester A. Van der Heyden. Het is een eenbeukige overdekte hal met zadeldak. Pilasters met mooie gietijzeren kapitelen schragen het U-vormige balkon. De leuningen ervan zijn uitgevoerd in sierlijk smeedwerk. Aan de noordzijde valt er natuurlijk licht binnen. De zaal is volledig onderkelderd en de onroerende toneelinstallatie is nog aanwezig. Het pand grenst aan de voormalige leegstaande Brepols-site, waarvoor een nieuw bestemmingsplan wordt ontwikkeld. Het theatertje maakt hier deel van uit. De typische problemen dienen zich aan: het beschermde gebouw, het eisenpakket en het budget. Een project van lange adem, waar geen beweging in komt. Vandaag staat het pand nog leeg.
Een alternatief is de thuishaven mee onder te brengen in het nieuwbouwproject voor een tweede plateau van De Warande dat in die periode opgestart wordt. Het Gevolg had mee kunnen investeren, maar men komt niet tot een akkoord.
Geen van beide projecten maken een kans.

In 2002 neemt het gezelschap zijn intrek in de voormalige socialistische feestzaal "De Volkswil" vlakbij het station. In de krant De Morgen van 22 november 2002 beschreef Geert Sels de locatie naar aanleiding van zijn bezoek ter plaatse als volgt:
Een nauw gangetje leidt de bezoeker tot achter de huizenrij. Daar ligt een terrein waar zich een ander leven afspeelt, met een open uitzicht, een verschillend ritme. Rechts ligt een voormalige industriële ruimte waar de eigenaar een maximum aantal lofts in heeft





Langsdoorsnede



Zaaldoorsnede technieken, © *TTAS*

LEGENDE

-1.1	springloge
-1.2	toilet
-1.3	douche
-1.4	verluchte ruimte
-1.5	doorgang naar stookplaats
-1.6	stookplaats
1.1	inkom
1.2	hal
1.3	foyer
1.4	berging
1.5	toiletten
1.6	doorgang naar zaal
1.7	trap naar kantoren
1.8	trap naar repetitielokaal
1.9	toegang tot kelder
1.10	opslagruimte rekwisieten
1.11	doorgang naar regiekamer
1.12	theaterzaal
1.13	podium
1.14	nooduitgang
1.1	kantoor 1
1.2	kantoor 2
1.3	berging
1.4	gezamenlijk kantoor
1.5	vergaderzaal
1.6	ontvangstruimte
1.7	keuken
1.8	sas
1.9	toilet kantoren
1.10	trap naar hal
1.11	trap naar foyer
1.12	trap naar 2de verdieping
1.13	repetitielokaal
1.14	regiekamer
1.15	vide zaal
1.16	vide podium
1.1	toekomstige studio's
1.2	vide repetitielokaal

© architectenbureau Lou Jansen

Opbouw van de toneelvloer

Opbouw van de tribune

Technische informatie:

Locatie:
Theaterwerkplaats Het Gevolg
Otterstraat, 31-33
2300 Turnhout
www.hetgevolg.be

Bouwteam:
opdrachtgever:
Theaterwerkplaats Het Gevolg
architectenbureau:
Lou Jansen, Turnhout

Theatertechnisch advies:
TTAS, Gent

Algemene aannemer:
Goris, Arendonk

Zaaluitrusting:
dragende constructie
lichtbruggen:
Metaalwerken Van Roey, Malle
trussen: Phlippo, Lier

Theatertechnisch materiaal:
licht: Phlippo, Lier
geluid: Ampco, Boom
doeken: Showtex, Antwerpen

Technici Het Gevolg:
Paul Wilms
Simo Reynders
Kris Auwers

gekregen. "We noemen het Klein-Tsjetsjenië", zegt Cornelissen, met verwijzing naar de geïnspireerde architectuur die het pand uitstraalt. Alleen de schietgaten ontbreken. Aan gaten is geen gebrek bij het gewezen hoofdkwartier van de socialistische vakbond. Een eindje voor ons glipt een konijn uit een kier… Het hoofdkwartier is leeggehaald. In de feestzaal staat een oude canapé op het podium. Op de achterwand zijn taferelen geschilderd die in betere tijden vermoedelijk kleurrijk waren. Volgens de huidige plannen van architect Lou Jansen zullen podium en balkon verdwijnen. Het Gevolg kiest voor een zaal met een vlakke vloer, met een optimaal contact tussen kijkers en acteurs. De zaal zal een capaciteit van 180 mensen hebben. De groep trekt hier 370.000 euro voor uit. "Ik hoef geen zaal van marmer", zegt Ignace Cornelissen, "qua grootte en uitstraling mikken we op iets als TheaterTeater in Mechelen, met afgekapte steen."

Het gebouw beschikt over een onverwachte bijruimte. Hier zat vroeger de boksclub. "De ruimte opent perspectieven op alternatieve formats. Je zou hier bijvoorbeeld locatieprojecten kunnen doen. Of een voorstelling van een kwartier. Dat kon ik me tevoren niet permitteren." De enige format die Het Gevolg jarenlang aanhield, was de reisproductie. "Onze producties gingen in De Warande in première, speelden daar drie dagen en moesten dan de vrachtwagen op voor een tournee. Ons werk kwam terecht in het systeem van culturele centra en schouwburgen. Het werd er afgemeten aan hun criteria, zoals opkomst en respons. Dat creëert druk. Voortaan moeten we minder de toets van de programmatoren en het publiek afwachten…"

De uiteindelijke plannen voorzien in een theaterzaal, een repetitieruimte, kantoren en een opslagruimte.

"De bouwwerken zijn ons project voor de komende vier jaar. De zaal is niet met mijn persoon verbonden," aldus Cornelissen. "Zodra de werking haar plaats heeft gevonden in de gemeenschap, kan ze voortlopen. Maar ik vind het wel belangrijk om een meerwaarde aan te brengen in de perifere regio die de Kempen toch is. We kunnen aan gemeenschapsvorming doen in een regio waar enkele honderdduizenden mensen wonen. Als groep willen we kritisch blijven tegenover wat in Turnhout gebeurt. Het lokale bestuur onderkent nog te weinig het belang van cultuur. Ik zou het ook wel prettig vinden om projecten op te zetten met buurtbewoners of andere culturele spelers uit de stad."

In november zouden de renovatiewerken van start gaan, maar het komt niet zover, omdat er zich een betere locatie aandient, Cinema Focus, de Turnhoutse bioscoop die pas failliet ging.

1908 Archieffoto

2003 Foto Lou Jansen

2005 Foto Luc Dhooghe

Shopping theatre?

Cinema Focus bevindt zich in de Otterstraat, een drukke winkelstraat pal in het centrum van Turnhout. De gevel van het pand verschilt structureel niet van die van de aanpalende winkels. Alle aandacht is geconcentreerd op de inspringende gevelpui op het gelijkvloers, die de mensen naar binnen trekt.

Theater als consumptieartikel? Deze locatie blijkt prachtig aan te sluiten bij de betrachtingen van Cornelissen om theater korter bij de mensen te brengen: "In het hele participatiedebat is mijn motto *dat je kunst moet inbedden in een cultuur van toegankelijkheid*. Dat wil niet zeggen dat je de kunst moet infantiliseren, wel dat je het kunstzinnige niet prominent uitspeelt, dat je een duidelijke voorstelling maakt, dat je verschillende lagen aanbrengt zodat iedereen er wat aan heeft en dat je het aanbod diversifieert. Met *Het Gevolg* maken we producties voor kinderen, jongeren en volwassenen. Ik merk dat dit aanslaat. Allicht speelt onze manier van ensceneren mee: helder en met humor. Onze liefde voor het thema van de Vlaamse volksaard zal er ook wel iets mee te maken hebben. Mijn punt is dat kunst zelf moet verleiden. Het publiek moet niet eerst een workshop krijgen om de codes te leren kennen, je moet het zo verleiden, dat het bereid is die in zich op te nemen."

Oorspronkelijk was hier "De Spiegel" gevestigd, een herberg met een historische trapgevel.

In het begin van vorige eeuw opende een zeker mijnheer Busch er de *City*, de eerste bioscoop van Turnhout. "Morgen zondag, 26 januari 1908 om 3 uren, opent de Groote Cinematographe van den heer Busch, gevestigd in den Spiegel zijne deuren. De zaal is naar de vereischten des tijds ingericht: Electrische verlichting, het ijzeren kabien voor den Cinema en de waterleiding, geplaatst door het huis Loos, van Turnhout, alles is in regel om de veiligheid van de bezoekers te verzekeren. Zoodus om u eens goed te vermaken, allen naar den cinema." *(aankondigingsblad, 25 januari 1908)*

In de jaren zestig werd het pand karakterloos verbouwd en de zaal opgedeeld in drie kleinere bioscoopzalen. Achteraan bevindt zich het binnenplein van de vervallen Brepolssite, het leegstaande Kursaal met zwembad, zaal Amicitia en het steegje naar de Grote Markt. Een pluspunt: in de buurt bevinden zich meerdere parkings.

"Het pand opent in de eerste plaats perspectieven. Je ziet tegenwoordig steeds meer theatermakers die wel eens wat anders willen doen dan alleen theater maken. Ze maken een dansvoorstelling, een film, ze schrijven een boek. In onze "theaterwerkplaats" krijgen ze daar de faciliteiten voor. Er is met andere woorden meer ruimte om nieuwe paden te bewandelen. Daarnaast zijn er talrijke praktische voordelen aan zo'n vaste stek: wij zijn minder afhankelijk van de infrastructuur van anderen, en voor het eerst in ons bestaan worden al onze diensten gecentraliseerd. Dat werkt een stuk gemakkelijker." *(Ignace Cornelissen)*

Recycling architecture

Wat aanvankelijk eenvoudig leek, bleek bij nader toezien toch nog niet zo voor de hand liggend.

Grote spelbrekers waren de geringe breedte van het pand en de aanwezige hellende vloeren in de zalen.

Het bestaande complex heeft een grondoppervlak van 12 meter breedte bij 64 meter diepte, opgedeeld in een voorbouw van 15 meter met twee verdiepingen en een achterbouw van dubbele hoogte, ooit een grote zaal van 49 meter. Deze ruimte werd in de jaren zestig opgesplitst in drie zalen met centraal gelegen projectiecabines. Om de achterste zaal te bereiken werd van het voorste benedendeel zijdelings ruimte afgenomen om een toegang te creëren met traptreden. De vroegere toegangstrap naar het balkon, die uitgeeft in de voorbouw, werd de toegang naar de bovenzaal. De achterste zaal beschikt over een bijkomende nooduitgang in

de achtergevel, uitgevend op een binnenplein in de Brepolssite. Beide benedenzalen zijn uitgerust met hellende vloeren volgens de bij filmprojecties gebruikelijke zichtlijnen, niet geschikt voor theatervoorstellingen. Ze zijn uitgevoerd in beton en het zou een arbeidsintensieve en dure klus worden om ze uit te breken.

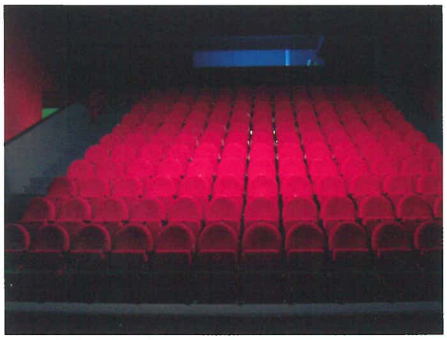
Het Gevolg heeft een huurcontract bedongen met de eigenaar en een budget van 350 000 euro uitgetrokken voor de renovatie. Er dienden dus keuzes gemaakt zowel inhoudelijk als budgettair.

In samenspraak met het bureau van architect Lou Jansen werkte men een renovatievoorstel uit, waarbij men zoveel mogelijk de bestaande ruimteverdeling wilde behouden zonder zware bouwkundige ingrepen.

Omwille van haar afmetingen lag het voor de hand om van de achterste zaal een opvoeringsplateau te maken, toegankelijk voor het publiek. De kleine benedenzaal die ingesloten ligt tussen de inkompartij en de achterzaal kreeg een herbestemming als werk- en opslagruimte voor technieken. Deze ruimte heeft men twee meter smaller gemaakt ten voordele van een bredere publiekstoegang naar de grote zaal achteraan. Via een nog te bouwen hellend vlak zullen weldra ook rolstoelgebruikers zonder moeite de grote zaal bereiken.

Om het probleem van de hellende vloer in deze zaal op te lossen bouwde men in licht materiaal een nieuwe verhoogde speelvloer met vaste tribune aansluitend aan het balkon. De bestaande helling werd hiertoe veiligheidshalve verstevigd. De 168 rode fluwelen zetels hebben ook een verhaal. Ze zijn immers afkomstig uit het Schauspielhaus in Stuttgart: veel Goethe-fanaten hebben er op

Zicht op het toneel



Zicht op de tribune

De vergaderzaal

De ontvangstruimte

gezeten. De twee voorste rijen zijn verzonken uitgevoerd, zodat men het speelvlak naar voor kan uitbreiden. De toneelvloer is zwevend uitgevoerd in zwartgeschilderde vezelplaten, die gemakkelijk kunnen vernieuwd worden.

Achteraan de scène leidt een trapje zowel naar de nooduitgang als naar een springloge op kelderniveau. De spiegel tegen de langswand en de sober ingewerkte TL-verlichting tussen de balken van de zoldering zorgen er voor een ruime en aangename sfeer. Een luik in de wand verleent toegang tot de lege ruimte tussen de podiumvloer en de oorspronkelijke cinemavloer.

In tegenstelling tot de oorspronkelijke bedoeling van Cornelissen was men dus genoodzaakt de idee van een vlakkevloeropstelling te ruilen voor een vaste frontale opstelling. De zaalverhoudingen waren nu ook niet van dien aard om er in verschillende richtingen te gaan spelen. Het speelvlak meet nu ongeveer 12 op 13 meter, ongeveer de helft van de zaal. Met een vrije hoogte van 6,10 meter onder de trussen is dit toch een prima werkplek om producties voor te bereiden die ook zullen reizen.

In een eerste fase beperkt de technische inrichting van het grid zich tot een vijftal verrijdbare trussen, bereikbaar met een hoogtewerker. Men kan ze inpluggen op diverse plaatsen op een kabelgoot met multikabels. Dit is een efficiënt en goedkoop procédé, dat eerder toegepast werd in *Theaterteater (Nona)* in Mechelen (1991) en in de *Minardschouwburg* in Gent (1994). Het vermijdt de constructie van een complete roostering en geeft toch voldoende flexibiliteit voor het ophangen van licht. Men kan er trouwens ook een werkrooster aan bevestigen indien nodig. De trussen lopen over stevige profielen die bevestigd zijn tegen de zijmuren. Zo kon ook de bestaande verlaagde zoldering voorlopig blijven bestaan. De tegels herinneren wel aan supermarkten en zijn niet bepaald mooi te noemen, maar samen met de bovenliggende luchtlaag zorgen ze voorlopig toch voor de nodige geluids- en warmteisolatie. Om budgettaire redenen werd ook de bestaande muurbekleding behouden. Cornelissen wil de muren wel zo vlug mogelijk laten afkappen om een ruwe structuur te verkrijgen, wat zowel het uitzicht als de zaalakoestiek moet verbeteren. Acteurs krijgen nu te weinig return van uit de zaal. Op termijn voorziet men nog een werkbrug voor frontaal licht, dwars in de ruimte boven de tribune, bereikbaar via een afhaakbaar laddertje.

Een kleine, niet op te lossen handicap is de evacuatie van het publiek via de scène. Er mogen geen decorstukken in de weg staan omdat de nooduitgang steeds moet vrij blijven. Ook laden en lossen blijft voorlopig moeilijk. Vermits de binnenzone achteraan niet toegankelijk is voor vrachtwagens, moet de aanvoer via de inkom vooraan gebeuren. Men mag wel - mits toestemming - met een bestelwagen een privéweg achter het gebouw gebruiken. Bij de herinrichting van de site zouden vrachtwagens evenals de brandweer toegang kunnen verkrijgen tot het binnengebied.

Spelen met licht

De bovenzaal met brede toegangstrap vanuit de voorbouw was excellent om als repetitielokaal te gebruiken. Hier kon een rechtstreekse verbinding gecreëerd worden met de regiecabine op het balkon van de grote zaal, en tevens met de vergader- en werkruimten op de eerste verdieping van het voorgebouw. Deze zaal laat ook kleinschalige voorstellingen toe voor maximum tachtig toeschouwers. De vloer is afgedekt met goedkoop plaatmateriaal en de muren met zwarte doeken. De ruimte is in duplex gebouwd. In de toekomst hoopt men via een raamgeheel in de kopgevel rechtstreeks licht te kunnen binnentrekken en het dakterras toegankelijk te maken.

Als men vanuit de repetitiezaal de lokalen van de eerste verdieping betreedt, komt men in een oase van licht terecht. Twee beglaasde dakdelen en glazen scheidingswanden zorgen voor een diffuus en diep indringend licht, zodat de bezoeker de vergaderzaal, de panoramische kantoren en de ontvangstruimte met bibliotheek als een grote ruimte ervaart. De vergaderzaal dient tegelijk als foyer voor artiesten en medewerkers, met in een aangrenzende ruimte zowel sanitair als een kleine kitchenette. De centrale trap naar de tweede verdieping, in een lokaaltje aan de voorgevel, verplaatste men tegen de gemeenschappelijke muur, bereikbaar vanuit

de ontvangstruimte. Het lokaaltje zelf dient als archief: alles staat hier systematisch gerangschikt op rekken, wat niet bij alle gezelschappen het geval is. Op de tweede verdieping hoopt men later twee studio's met foyer in te richten voor gasten, met een rechtstreekse toegang naar het dakterras boven de vergaderzaal.
De verdiepingen van het voorgebouw vormen op die manier samen met de repetitiezaal een prachtig instrument voor de interne werking van de dramaturgie en de organisatie van het gezelschap.
Met minimale middelen als licht, ruimte en kleine ingrepen heeft Lou Jansen hier een theaterwerkplaats gecreëerd, waar alle elementen aanwezig zijn om het te laten uitgroeien tot een volwaardig productiehuis.

Kijken en bekeken worden

Als we de trap afdalen, zijn we verrast door de ruimtelijkheid van de inkomzone op de benedenverdieping.
Tientallen lampen hangen aan de zoldering in een eindeloos perspectief, gereflecteerd in twee tegenover elkaar opgestelde spiegelwanden. De lichtinstallatie is gerecupereerd uit het decor van "Othello".
Vooraan bij het raam is er een kleine foyer. Het barmeubel is vrij hoog gemaakt en niet bepaald voor tooghangers ontworpen. Bewust, want het streefdoel is in de eerste plaats dat de mensen onderling contact zoeken, "het mag er niet uitzien als café". De veiligheidsvoorschriften stellen trouwens dat de foyer enkel toegankelijk is voor personen die de voorstelling bijwonen, omdat hij niet afgesloten is van de uitgangen. Deze vorm van privacy manifesteert zich ook in de gevelpartij, waar de architect op een sobere manier horizontale stroken van metaal en spiegel op de beglazing aanbracht om het binnenkijken van de wandelaars tot een minimum te beperken. De mensen binnen en buiten kunnen er elkaar begluren. Heeft deze vorm van nieuwsgierigheid opwekken niet alles te maken met de mensen 'anders' te laten kijken naar de omgeving? Of, theater in de winkelstraat.

Gebouwde architectuur laat zich niet plooien naar de wensen van de gebruikers. Net zoals een theatergezelschap zijn verhaal en droomwensen heeft, is architectuur een dwingende partner. Het is maar in de manier waarop de gebruiker inspirerend kan omgaan met deze weerbarstigheid dat theater en architectuur kunnen samenvallen om een nieuw verhaal op te starten.

Foto's Lou Jansen

Trap naar kantoren

Inkomhal en foyer

AMPCO BELGIUM

Creative Audio Solutions

AKG • AMINA • APHEX • ARMSTRONG • ASL • BSS • CREST • GARWOOD • FURMAN • LIGHTWAND • MARTIN AUDIO • MIDAS

MOTU • SMARTCABLE • MEDIAMATRIX • QUESTED • RENKUS-HEINZ • SONIXELL • TERRASONDE • WISYCOM • VARIPHONE • XTA

ADVIES

ONTWERP

REALISATIE

CASINO KURSAAL OOSTENDE

THEATERSYSTEEM
MCR SYSTEEM
(Multi channel reverb)

RENKUS-HEINZ
PN 102 LA
LINE ARRAY

GEÏNSTALLEERD IN
KURSAAL OOSTENDE
DE WERF AALST

AMPCO BELGIUM ▪ Hoek 76 Unit 72 ▪ 2850 Boom ▪ Tel: 03/844.67.97
Fax: 03/844.67.46 ▪ Contact: Steven Kemland ▪ GSM 0475/62.55.80
e-mail: steven@ampcobelgium.be ▪ www.ampcobelgium.be

10e VAKBEURS

THEATER TECHNIEK

Trefpunt voor professionals

Foto: Jesse Goff

Reserveer nu uw plaats op de beursvloer!

Dé ontmoetingsplaats voor iedereen die meer wil weten over alle technische faciliteiten rond podiumkunsten en zakelijke evenementen zoals licht, geluid, trekkenwanden, tribunes, hijstechnieken, theatertextiel, meubilair, etc.

Bezoekers hebben gratis toegang

Maandag	16 januari 2006	10:00-18:00 uur
Dinsdag	17 januari 2006	10:00-18:00 uur
Woensdag	18 januari 2006	10:00-17:00 uur

Scheldehal
AHOY' Rotterdam

Alle informatie over deze beurs vindt u op:

www.vakbeurs-theatertechniek.nl

Secretariaat: 071 301 05 94

LICHT EN GELUID VOOR EEN KROONJUWEEL

MIKE LETHBY

In Proscenium nr. 34 heeft Gerbrand Borgdorff ruim aandacht besteed aan de renovatiewerken van het onlangs heropende Casino-Kursaal in Oostende. Als aanvulling hierop publiceren we een uittreksel van een artikel dat onlangs verscheen in het tijdschrift Lighting & Sound International, over de specifieke klank- en lichtinstallaties in de zaal.

Immersieve ervaringen

Terwijl Patrick Verhamme, van het architectenburo Storme-Van Ranst, Stijnens relatie met glas, beton, water en daglicht aan het verkennen was, vatten de geluids- en lichtteams het avontuur aan om het gerestaureerde auditorium van een geschikte infrastructuur te voorzien.

Het Kursaal wordt voornamelijk gebruikt voor live-uitzendingen op televisie, voor grote muziektheaterproducties, klassieke concerten, politieke bijeenkomsten en muziekoptredens. De ontwikkeling van een innovatief geluidssysteem zou hierdoor bijzondere aandacht krijgen binnen het bouwproject. Ampco Belgium, dat hiervoor de leiding had, voorzag in een modulair systeem met vier gescheiden functies: PA voor concertdoeleinden, 5.1 surround voor filmtoepassingen, een omroep-/waarschuwingssysteem en een meerkanaals galmsysteem (MCR). Dit MCR-systeem versterkt de akoestiek van het luchtige, maar tevens "droge" auditorium zonder kunstmatige processing.

De configuratie en signaalrouting voor deze vier modes berust op een MediaMatrix-systeem van Peavey en de inmiddels beroemde software van Ruud Caltofen van het R&D-bedrijf Team Projects (Utrecht) dat eveneens deel uitmaakt van de Ampco/Flashlight-groep. De software regelt de volledige routing, delay- en equalizerfuncties – en het laat je toe in een mum van tijd alle routings en de complete configuratie te wijzigen.

"Het betrekkelijk spectaculaire PA-gedeelte van het geluidssysteem is voor een deel gebaseerd op de Belgische realiteit van toerende toneelgroepen." Steven Kemland, projectmanager bij Ampco Belgium voegt er aan toe: "Er zijn tal van zalen voor 400 tot 700 personen. Er zijn er echter maar 10 met 1000 plaatsen en misschien nog eens een tiental met meer dan 1000 plaatsen. De meeste toneelgroepen hanteren dus een geluidssysteem voor kleinere gelegenheden. Ze mogen dan wel hun eigen microfoons en mixers bezitten, maar ze hebben noch de tijd, noch de mensen of de apparatuur voor zalen met zo'n 2000 plaatsen. We stellen vast dat veel groepen al gretig gebruik maken van het aanwezige systeem in het Kursaal, omdat het niet alleen voor grote producties voldoet, maar ook kleinere groepen de kans geeft op een groot podium - en vooral voor een groter publiek - te spelen. Met het speciale MCR-systeem kan voor elk evenement precies de gepaste akoestiek worden gecreëerd, of we nu praten over een kleine toneelgroep, een jazzoptreden of een compleet symfonisch orkest."

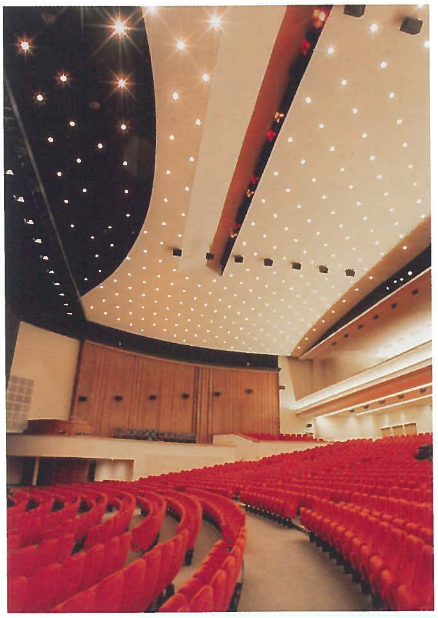
Laten we het systeem even van naderbij bekijken. De PA omvat een actief Renkus-Heinz PN102/LA array-paar (het mediummodel van die firma) met DRS-18 subwoofers waar dan nog een centrale cluster van drie STX4 TRAP ("TRue Array Principle") luidsprekerkasten en TRC32 frontfills aan werden toegevoegd. Alles behalve de line-arrays, dus de centrale clusters, delays en surroundspeakers, wordt door een vijfentwintigtal Crest-eindtrappen (CKI, CKI 400, 800-2 en 1200-2) aangedreven. De Crests, die de STX4 cluster aandrijven (die tevens dienst doet als aankondigings- en waarschuwingssysteem), zijn aan een UPS-systeem aangesloten en blijven bij een stroomuitval e.d. dus operationeel.

De keuze van de PN102/LA berust op een elektro-akoestische analyse van het auditorium met een speciaal EASE-programma. In vergelijking tot andere line-arrays die het team had meegebracht bleek de PN102/LA de veruit evenwichtigste frequentierespons over een breed spreidingsgebied te hebben. De ruimte is 50 meter breed, zodat de spreiding van de PN102/LA (zo'n 150° horizontaal over het hele frequentiespectrum) beslist geen luxe is.

Steven Kemland legt uit: "De arrays hangen betrekkelijk laag om de hele ruimte met maar acht speakers per kant te kunnen vullen. Twee kasten zijn op het balkon gericht (in een hoek van 1°), twee (5°) stralen over het balkon heen; dan zijn er nog twee op respectievelijk 1° en 3°, en nog eens twee onderaan op 5°. Op die manier bereiken we alle uithoeken van de zaal vanaf de derde rij zonder stacks te gebruiken. Voor de eerste twee rijen worden TRC32 frontfills gehanteerd (de dispersie ervan is gewoon raak). Een ander voordeel van het vliegen van de line-array is dat het geluid wel degelijk van de bühne komt en dus niet uit de lucht lijkt te vallen. Vermits de muur achter de array bijna pikzwart is, blijft het er bovendien discreet uitzien." Behalve dan misschien, wanneer het systeem voor *L+SI* gefotografeerd wordt.

En waar is de galm dan wel?

Het "Multi Channel Reverberation"-systeem (MCR) wordt toegelicht door akoestiekconsultant Cees Mulder van Lichtveld Buis & Partners (LBP), die het systeem ontworpen heeft. "Om de akoestiek van een auditorium flexibel te houden, zodat zowel symfonische als andere muziek goed tot zijn recht komt, hebben we gekozen voor een MCR-systeem



(meerkanaals-versterking van de galm). Het systeem berust op een Peavey MediaMatrix en omvat 42 gescheiden versterkerkanalen, die de aanwezige galm ophalen.

"Elk kanaal is voorzien van een aparte microfoon (die zich in het plafond bevindt), een equalizer, een versterker en een luidspreker. Door de galmreflecties te versterken kunnen we hem langer maken, terwijl de Clarity C80 afneemt. Dit is in wezen een 'antiabsorptie', omdat er geen artificiële galm aan te pas komt. De techniek zorgt hier dus voor een natuurlijke, maar wel variabele galm. De galm van de middentonen in het auditorium kan tussen ± 1,5 en ± 2,1 seconden in acht gelijk grote stappen worden gewijzigd. Het systeem werd zo ontworpen dat een zijdelingse draaiing van de luidsprekers een breder geluidsbeeld creëert, wat omwille van de zaalbreedte van 50 meter echt wel nodig was."

De acht MCR-"trappen" (plus 'Off') laten de in-house geluidsman toe de akoestiek –natuurlijk altijd in samenspraak met de dirigent of producer– op het muziekgenre af te stemmen. Jim Mobley, Senior Applications Engineer van Renkus-Heinz in Californië, verklaart waarom het MCR-systeem op TRC62/9 luidsprekers berust: "Steven Kemland zocht een luidspreker voor het galmproject van Ampco Belgium. De consultant van dit project wist precies welke directiviteit en bandbreedte de luidsprekers moesten hebben. Wij beseften vrijwel meteen dat we de benodigde speakers niet in ons standaardgamma hadden. Als de bandbreedte goed zat, waren de luidsprekers te groot of was het pattern fout; onze kleinere luidsprekers hadden echter een ongeschikte bandbreedte. Dus keken we naar onze customserie en de bewuste TRC62/9. Die bevat een middelgrote "Complex Conic"-hoorn en twee 6,5" woofers in verticale schikking t.o.v. de hoorn. De combinatie van hoorndiameter en woofer-array leverde de gevraagde bandbreedte en de gecontroleerde spreiding op. Bovendien was de kast compact en niet te duur. Voor dit project waren er immers grote aantallen noodzakelijk."

34 TRC62/9 kasten aan de muren en in het plafond werken hand in hand met acht TRX61s, die tevens als delays onder en boven het balkon fungeren en - bij cinema surround-gebruik - de rol van de achterste 5.1-kanalen vervullen.

Een nieuwe Midas Venice 160 mixer (8x mono/4x stereo ingangen) en een Venice 320 (24x mono/4x stereo in) zorgen voor "het mengsel", bijgestaan door BSS FCS 966 equalizers en DPR 422 compressor/limiters, actieve Quested F11 monitoren, TC Electronic- en Yamaha-effectprocessors en Tascam-weergaveapparatuur.

Ook het microfoonfront is nadrukkelijk aanwezig, met o.a. Shure Beta 58A, Beta 91 en MX 412 DC, Neumann KM105, Schoeps CMC5/MK4 evenals AKG CK 391 en GN15E/CK47. Als draadloze microfoon wordt de AKG 4000-serie gebruikt.

Voeg daarbij een IR- en een simultaantolksysteem en je wacht alleen nog op het ASL-intercomsysteem met de draadloze WS19 headsets.

Voor evenementen elders in het gebouw is er een mobiele PA met alles erop en eraan (en voldoende power). Alles bevindt zich in fligthcases en is zo aangesloten dat je het systeem vlot kunt opstellen. Dat systeem omvat zes actieve Renkus-Heinz PN121 luidsprekers, twee actieve BP15-2 subwoofers en twee actieve PN121M monitors, plus een Midas Venice 160 mengpaneel.

Flexibiliteit is hier duidelijk troef.

En toen was er licht

Net zoals het geluidssysteem scheert ook de verlichting van het Kursaal hoge toppen. Het is het resultaat van een lastenboek dat door Theateradvies HWP in Amsterdam werd opgesteld. Het systeem legt vooral de klemtoon op de zaalverlichting van het auditorium en moest er niet alleen goed uitzien (het is in het plafond gemonteerd), maar ook goed *klinken*. Beter gezegd: het mocht helemaal niet klinken.

Het microfoonnetwerk van het MCR-systeem baseert immers op massa's extreem gevoelige kabels en dito microfoons. De eis om dimbare lampen met architectonische kwaliteiten vlak naast hypergevoelige audiosensoren te installeren was niet echt waar je als leverancier op zit te wachten. Een doordenkertje dus...

Candela, de verlichtingstak van de Ampco/Flashlight-groep, stelde een eenvoudig, uiterst stil systeem met sinusgolfvormdimmers voor. Projectmanager Geert Custers van Candela: "Met een gebruikelijk dimmersysteem kon je ervan uitgaan dat de microfoons de brom van de lampen zelf zouden opvangen. Als je naast zo'n lamp staat hoor je het janken van de draden, wat bovendien boventonen op de stroomfrequentie kan veroorzaken."

De keuze viel uiteindelijk op een geavanceerd modulair 19" IES (nu ETC) Matrix-dimmersysteem, meer bepaald twee 5kW- en vijf 10kW-modules.

Zelfs voor gewoon theatergebruik heeft een sinusdimmersysteem een aantal - inmiddels overal bekende - voordelen, zoals de afwezigheid van harmonische vervorming en bijgeluiden evenals een lagere kost voor de bekabeling. In het Kursaal bleek deze oplossing niet alleen ideaal, maar ook essentieel. "Zelfs wanneer alle microfoons open staan, horen we tijdens het dimmen van de lampen helemaal niets," licht Custers toe. "Dat is op zijn minst opmerkelijk, omdat je in de meeste theaters brom hoort wanneer de lichten gedimd of heel geleidelijk aangezet worden. Hier mogen ze echt alles proberen. Voor klassieke concerten kunnen ze de verlichting bijvoorbeeld op 30% zetten en desondanks het MCR-systeem gebruiken."

Ook op de bühne heeft de hightech zijn intrede gedaan. Als hoofdleverancier van de bühneverlichting werd ADB Lighting Technologies aangesteld. Die firma ontwierp een polyvalent systeem dat aan alle toneeltoepassingen tegemoet komt.

Het hart wordt gevormd door een MENTOR mixer, die in 2004 uitkwam en dankzij een compacte ombouw, een alles-in-een aanpak en programmeerbare profielen (voor o.m. instantconfiguraties voor toneel, televisie, muziek en gastoptredens) al bedrijven zoals de BBC en ITN in het VK wist te bekoren.

Met voldoende capaciteit voor 16 DMX-blokken via Ethernet wordt de Linux-gebaseerde MENTOR hier via een Wi-Fi (802.11B) laptop met een DMX Ethernet-netwerk verbonden.

De unieke WARP-luster, voorgesteld in 2003 en meteen met de ABTT-award bekroond, is eveneens opzienbarend. De 800W halogeen-WARP zonder ventilator (een volledig gemotoriseerde versie met beweeglijke as is inmiddels in de maak) is, ondanks een compacte ombouw, voorzien van draaibare 360°-ringshutters, terwijl je dankzij twee zoomopties kunt kiezen tussen 12-30° en 22-50°. Voor het Kursaal werden 36 eenheden van de 12-30°-versie gebruikt. Freddy Lowyck, hoofdtechnieker van de theaterafdeling: "Het is bijzonder evenwichtig en verrassend compact. Zoiets vind je eigenlijk nergens anders."

Verder - en conform de eerder aangehaalde bromvrije aanpak - worden 58x ADB 2kW 15-38° Niethammer HPZ 215X zoomprofiles en 10x de kleinere 11-22° Niethammer HPZ 211X versie gebruikt (beide zonder ventilator), 26x 2kW PC ADB C201 en 36x 1.2 kW PC ADB C101, 36x ETC Source Four PARs, 24x met rainbowscrollers, 10x Cyclo ADB ACP1004 en twee ADB Niethammer HMI 2.5kW MZU 256D volgspots.

Qua dimming wordt het digitale EURODIM 3-systeem van ADB gebruikt,

Euridim -Stage Lighting Dimmer Racks

Midas Venice Mixer

dat in high-density 270kW-behuizingen met volledig digitale plug-in dimmers zit. Het Kursaal biedt 210 kanalen van 3kW-modules en 30x 5kW, plus vier mobiele MEMORACK 30/12x3kW-modules in een flightcase.

Dirk Van Nieuwenhuysen, projectingenieur van ADB: "Vele producties brengen hun eigen lichtsysteem mee, zodat wij alleen voor een frontrig hoeven te zorgen. Wij hebben voor spots zonder ventilatoren, zoals de Niethammer 2K Zoom Profiles, gekozen omdat in deze zaal betrekkelijk veel klassieke concerten plaatsvinden en dan moet het natuurlijk muisstil zijn. Er komen nog heel wat andere technologische hoogstandjes aan te pas, zoals de WARP luminaire met de interne ringshutters, twee CAT 5-netwerken voor het ArtNet Ethernet-systeem en onze Wi-Fi-afstandsbediening voor de MENTOR-lichtmixer. Omdat alles behoorlijk compact in elkaar zit, kan iedereen in een mum van tijd zijn eigen licht installeren of toevoegen."

Deze lawine van technische innovatie wekt nieuwsgierigheid. Ben je deze zomer aan de kust, loop dan even binnen in het Kursaal. De Vlaamse overheid en het Stadsbestuur van Oostende hebben kosten noch moeite gespaard om van de stad weer te maken wat het vijftig jaar geleden was: de mooiste stad van de Belgische kust. Inmiddels wordt het verkeer omgeleid rond de stadskern, terwijl overal nieuwe hotels, restaurants en andere hippe gelegenheden verrijzen. Het Kursaal is en blijft echter het kroonjuweel.

Vertaling: "Kursaal Theatre" in Lighting & Sound International, April editie 2005
Foto's: Mike Lethby

AULA MAGNA - Louvain - la - Neuve

Elektrische installaties voor belichting klank en automatisering van toneel en studio

Ontwerp fabricatie installatie en onderhoud van toneelmachinerieën en TV studio's

32 2 511.06.90
32 2 512.57.31

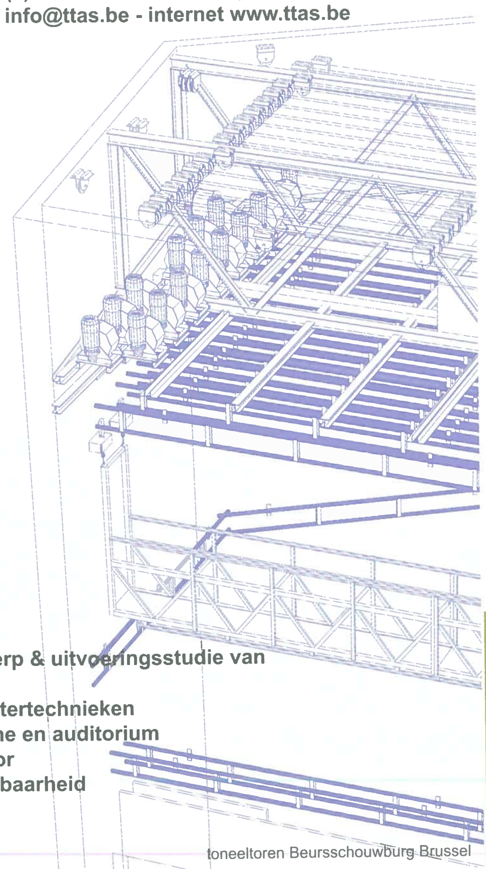
98 Zennestraat - 1000 Brussel
E - MAIL info@putman.be

Putman

TTAS bvba
Theater Technieken Advies & Studie

TTAS studiebureau voor theatertechnieken

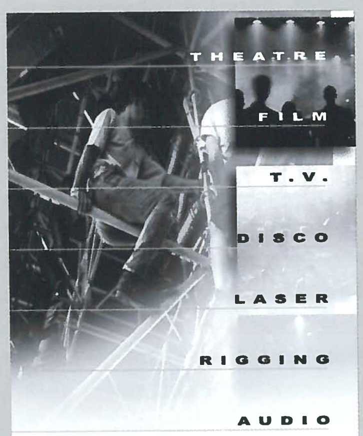
Blekerijstraat 87, 9000 Gent
Tel. 32 (0)9 233 79 30 - Fax. 32 (0)9 224 15 31
E-mail info@ttas.be - internet www.ttas.be



ontwerp & uitvoeringsstudie van

° theatertechnieken
° scène en auditorium
° decor
° haalbaarheid

toneeltoren Beursschouwburg Brussel



THEATRE
FILM
T.V.
DISCO
LASER
RIGGING
AUDIO
CASES
STAGING
SOUND

CONSULTANCY DESIGN PRODUCTION

PHLIPPO
Showlights

Antwerpsesteenweg 334
2500 Lier - Belgium
Tel.: + 32 3 491 91 70
Fax: + 32 3 489 05 62
E-mail: info@phlippo.com
URL: www.phlippo.com

SALES & RENTAL

DIGITAAL PLATFORM

www.digitaalplatform.be

KURT VANHOUTTE

Doorheen dit nummer staan gespreksfragmenten met makers op het scherp van technologie en kunst. De oorspronkelijke gesprekken zijn een initiatief van het Digitaal Platform van de steunpunten Initiatief Audiovisuele Kunsten (IAK) en Initiatief Beeldende Kunsten (IBK). Ze zijn een instrument in de documentatie van artistieke en organisatorische praktijken op het vlak van nieuwe media. Aan de hand van conversaties met kunstenaars, projectleiders en collectieven brengt het Digitaal Platform het gebruik van actuele technologische media in kaart. Welke technologie wordt precies gehanteerd en waarom? Hoe verhoudt de omgang met nieuwe media zich tot de interesses en het oeuvre van een kunstenaar? Welke consequenties hebben de inzet van nieuwe media voor onderzoek en ontwikkeling in de kunsten? Welke financiële middelen en welke technische ondersteuning zijn daarbij noodzakelijk? En vooral: tot welke ervaringen leidt dit, zowel op het vlak van de ontwikkeling, van de creatie als van de perceptie van kunst? Deze vragen vormen meer concreet de leidraad in gesprekken met minimaal drie deelnemers (de maker, het Digitaal Platform en een derde expert ter zake). Op die manier ontstaat een meerstemmige benadering en een grote hoeveelheid materiaal. De volledige gesprekken worden toegankelijk gemaakt op www.digitaalplatform.be, waar ze worden aangevuld met verwante teksten, theoretische bespiegelingen of nieuwe gespreksinitiatieven.

Voor de sectie podiumkunsten en nieuwe media werkt Dirk De Wit, initiator van het Digitaal Platform, samen met onderzoeker Kurt Vanhoutte en het Vlaams Theater Instituut. De opzet van dit gezamenlijk project is drieledig. In eerste instantie wordt de nabijheid tot de praktijk beklemtoond in gesprekken met makers. Vervolgens zal dit materiaal gestroomlijnd worden in theorievorming en panelgesprekken die de thematiek verbreden naar grotere fora. In een derde beweging zal een boekpublicatie ontstaan. De fragmenten in dit nummer stammen uit de eerste fase van het project. Het Digitaal Platform hanteert daarbij een brede definitie van podiumkunsten maar een scherpe definitie van de inzet van technologie. De focus daarvan ligt immers op voorstellingen die nieuwe media niet enkel als vormgeving maar ook als onderwerp van reflectie hanteren. Technologie niet zozeer als illustratie van een theatraal concept, dan wel als motor van het denken over theatraliteit. De inbreng van nieuwe media zet zich dan door op een fundamenteel niveau en blijft bijgevolg voelbaar in alle geledingen van de kunstpraktijk. Meestal zijn dit voorstellingen die een reflectie bieden op de technologische conditie van hun eigen kunst en / of de maatschappelijke inbedding daarvan. Ze bewandelen een dubbel spoor: technologie als middel enerzijds en reflectie op nieuwe media als thema anderzijds. De grens tussen beide is niet altijd duidelijk te trekken, maar wordt precies in de gesprekken voortdurend afgetast en gecorrigeerd.

De fragmenten van Stefaan Decostere werden ontleend aan een werkgesprek in het kader van RitsOnline, een onderzoeksplatform nieuwe media van iDeA Rits/VUB, opgezet door Stefaan Decostere. De conversatie werd ondersteund door het Digitaal Platform. Het volledige gesprek kan geraadpleegd worden op het webforum van vzw CARGO in de rubriek 'werkgesprekken' : http://www.cargoweb.org/forum/. DIT IS ALS OF DAT op hetzelfde forum biedt een webversie aan van een publicatie over de nieuwe media workshops die CARGO in 2004 heeft georganiseerd voor het Vlaams Audiovisueel Fonds.

Kurt Vanhoutte maakte eerder voor Etcetera 96 (april 2005), een themanummer omtrent theater en nieuwe media, een compilatie van de gesprekken met Christoph De Boeck, Stefaan Decostere, De Filmfabriek (i.c. Peter Missotten, Bram Smeyers en Kurt D'Haeseleer), Eric Joris, Edit Kaldor en Lawrence Malstaf. Daarbij kwamen motieven en thema's aan het licht die in de nabije toekomst de uitdieping zullen krijgen die ze verdienen. Een greep daaruit: immersie, uitwisseling, interactiviteit, platform, networking, scripting, performativiteit, zintuiglijkheid, materialiteit, ideologie, theatraliteit.

Personalia van de artiesten die aan het woord worden gelaten:

Stefaan Decostere
Stefaan Decostere heeft meer dan 30 documentaires voor televisie gerealiseerd. In 1997 maakte hij plaats voor de grote marktgedreven mediagolf en legde zich toe op het dynamische veld van de nieuwe media. Twee laar later richtte hij samen met Margit Tamás de vzw Cargo op.
B.E.C.O.M.I.N.G. is een initiatief waarmee Stefaan Decostere en vzw Cargo sedert 2001 processen doen ontstaan vanuit de sleutelbegrippen context, netwerk en scripting. 'Ontwikkeling door creatie' is het devies van B.E.C.O.M.I.N.G., een onderzoek splatform vanuit mediacreatie (sociaal-cultureel, artistiek, educatief en wetenschappelijk).
Recent richtte hij workshops experimentele media in voor het VAF (2004) en voerde hij onderzoek uit voor iDeA Rits/VUB (2004-2005).

De Filmfabriek
De Filmfabriek bvba, opgericht in 1994, is een productiehuis voor films, videoinstallaties en video's waarachter een artiestencollectief schuilgaat. Hun projecten spelen zich af in het niemandsland tussen mediakunst en podiumkunst. De Filmfabriek produceerde al films voor onder andere Bavo Defurne, Karen Vanderborght, Jan Lauwers, Kurt D'Haeseleer,... Ook verzorgde het collectief videodecors voor Ictus, Blindman en het ro theater, en ontwerpt het websites voor verschillende culturele organisaties.

Christoph De Boeck
Christoph De Boeck is theaterwetenschapper, geluidsdramaturg en -technicus. Onder de naam Deep Blue creëert hij performances met Heine Avdal en Yukiko Shinozaki, waarin beeld- en geluidstechnologie in dialoog treden met dans. Zo maakte Deep Blue al Terminal (2002) en Closer (2003). Ook werkt De Boeck samen met Patricia Portela en Eavesdropper. In de muziekwereld is hij bekend onder de naam Audiostore. Snippers van diverse klankbronnen (van softwareglitches tot *field recordings*) voegt De Boeck samen in ritmische patronen of zelfs in het formaat van een glitchpoptrack.

Lawrence Malstaf Lawrence Malstaf maakt installaties, waarvan de bezoeker een essentieel onderdeel uitmaakt. Door de grote rol die interactie daarbij speelt, zijn het 'levende installaties' die te vergelijken zijn met performances. Als scenograaf werkte hij al voor Benoît Lachambre en Meg Stuart. Hij is medeoprichter van de Brusselse socio-artistieke broedplaats voor kunstenaars.

Edit Kaldor
De Hongaarse Edit Kaldor studeerde theater en literatuur in New York en werkte jarenlang voor Peter Halase, met wie ze als dramaturge tientallen theatervoorstellingen maakte die het alledaagse leven op een erg visuele manier en met verschillende media presenteren. Sinds enkele jaren werkt ze in Amsterdam en Brussel. Ze creëerde *Or Press Escape* (2002) en *New Game* (2003), performances die nadrukkelijk gebruik maken van computerinterfaces.

Eric Joris
Eric Joris is een cartoonist en een computer- en multimediakunstenaar. Hij is de creatieve spil van het collectief CREW, dat onder andere de performances *Philoctetes* (2002) en *Crash!* (2004) maakte. In het vorige nummer van Etcetera (februari '05) leverde Joris een omvangrijke beeldende bijdrage waarin hij zijn werkmethode evoceert.

DIGITAAL PLATFORM
COLLAGE GESPREKKEN

> *"Kan je van theater spreken als er geen acteur op de scène staat?"*
>
> *Christoph* **De Boeck**

Het is moeilijk mijn achtergrond als academicus of theoreticus te scheiden van mijn artistieke visie. Klank benader ik meteen conceptueel. Klank is voor mij een soort paradoxale synthese: altijd onzichtbaar en ongrijpbaar, maar ook altijd zeer zintuiglijk en tastbaar. Klank is pure energie. Het is gewoon een luchtdrukvariatie. Dit sluit aan bij een mystieke traditie. Klank wordt als mysterieus en goddelijk aanschouwd in wat wij 'primitieve' gemeenschappen noemen, en in het kader van de eerste musicologische methodologieën (Pythagoras) werd klank geassocieerd met de goddelijke krachten van het heelal. Klank is een zeer paradoxaal medium, omdat je met verschillende aantrekkingskrachten of polen zit. Veel mensen reageren er intuïtief op en tegelijk is het iets wat door zijn fysiologische en wiskundige aard - wiskundig voor zover het in een muziekstelsel past - zeer rationeel en rationalistisch te benaderen valt. Misschien geldt dat voor alle media, maar die tweeslachtige aard treft mij. Daarom ben ik in onze eerdere productie, *Terminal* met Heine Avdal, vanuit die tweeslachtigheid vertrokken. Dat zegt ook iets over de manier waarop ik werk. Ik vertrek zowel van een intuïtieve aantrekkingskracht tot een bepaald soort van klank, als van een discours of concept dat die klank discursiveert of meta-foriseert. In *Terminal* bijvoorbeeld vertrok ik van die tweeslachtige natuur van geluid als iets dat onzichtbaar is, maar toch meetbaar, iets dat afwezig en aanwezig is, zeg maar als een spectraal 'iets' - als was klank een spookgedaante. Klank is een lichaam dat zich ontwikkelt in tijd. In de wetenschappelijke en technologische studie van akoestiek wordt klank ook als een lichaam beschreven, namelijk met een 'attack', een 'sustain period' en een 'decay'. Je hebt een aanslag, een niveau van aanhouden en dan iets dat afsterft. En dus beschouwen wij in *Terminal* de klank evengoed als een lichaam, naast dat van de danser.

Ik weet niet of academici en kunstenaars elkaar begrijpen, maar ik zit nu eenmaal op het snijvlak van beide domeinen en ik vind het treffend dat ze zo vaak worden gepositioneerd in termen van ratio versus intuïtie. Ik beschouw intuïtie eerder als een indirecte vorm van kennis, terwijl de conceptuele benadering een meer directe omgang met kennis veronderstelt. Men gaat er soms vanuit dat artistiek werk als vanzelf een intellectuele stempel draagt als de artiest een academische opleiding heeft. Men gaat ervan uit dat je vertrekt van een plan of een schema. Voor mij is een zekere schizofrenie daarentegen fundamenteel. En ik doel dan niet op een medische, klinische schizofrenie maar eerder schizofrenie als een metafoor om het creatiemoment te beschrijven. Als academicus gebruik je immers duidelijk afgelijnde theoretische concepten. Je definieert begrippen, gebruikt die in je argumentatie en richt je op een bepaald (vooropgesteld) punt. Heel die bagage schuift naar de achtergrond als ik een artistieke toepassing maak. Dat moet ook, want in het andere geval zou ik blokkeren omdat theoretische arbeid voor mij onvermijdelijk een soort paranoia inhoudt. Intuïtie speelt hoe dan ook in beide praktijken, de theoretische en de artistieke, een rol. Het verschil is eerder gradueel: in de kunsten wordt een intuïtieve benadering makkelijker aanvaard als methodologie, terwijl de paranoïde academische middens gebrand zijn op de geannoteerde legitimatie van elke argumentatieve stap. Je kan daarom ook niet spreken van "theorie versus praktijk". Maar het is wel zo dat academici de impact van intuïtie onderschatten of wegschuiven. Terwijl intuïtie voor mij evengoed gedefinieerd kan worden als een verschoven vorm van kennis.

Een constante in het werk dat ik tot dusver heb gebracht is het performatieve van het onmenselijke. Dat was eerder al aan bod gekomen in mijn onderzoek aan de universiteit, omdat ik vaststelde dat dit gegeven tot uiting kwam in een aantal performances en installaties. Kijk naar Kris Verdonck. Daar manifesteert zich een alternatieve performativiteit. Een performer moet in dialoog treden met een machine via spraakherkenningssoftware om zuurstof toegediend te krijgen. In dat geval test je beide systemen op hun performantie, het menselijke én het niet-menselijke. Toen Kurt Vanhoutte en ik begonnen te doctoreren was één van de eerste discussies: kan je van theater spreken als er geen enkele acteur op de scène staat? Dat heeft mij altijd beziggehouden en nu heb ik ook het antwoord gevonden. Ik denk dat dit vandaag in de praktijk sowieso aan de gang is. Er is almaar meer performativiteit zonder een voorafgaandelijke menselijke aanwezigheid of zonder zelfs een menselijk bewustzijn.

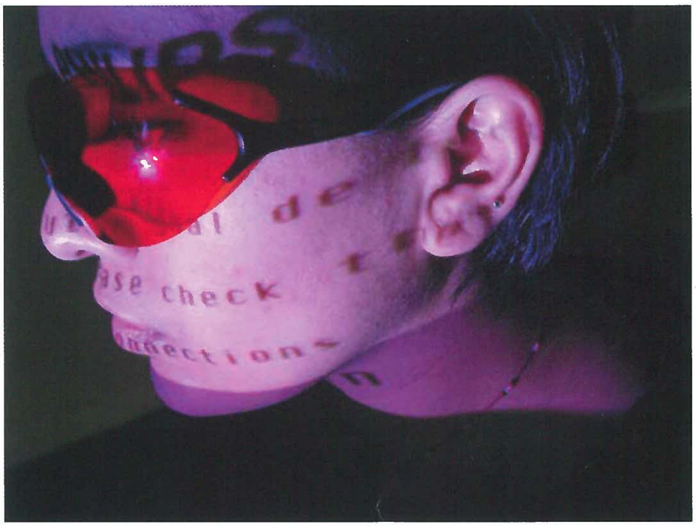
Met het oog op de podiumkunsten is de metafoor van het netwerk nog niet voldoende geëxploreerd. Vernieuwingsgolven binnen de podiumkunsten hebben altijd te maken met andere disciplines. Guy Cassiers, Jan Fabre en Jan Lauwers komen uit de beeldende kunsten. Nu breekt een periode aan waarin meer theoretisch onderlegde mensen aantreden. En daarmee bedoel ik niet alleen academici maar ook architecten, ingenieurs en ontwikkelaars van software, zoals in het geval van CREW. Die insteek is veel breder en vooral veel diverser dan een vakopleiding tot acteur. De meer abstracte opleidingen zijn in opmars en zullen aan gewicht winnen in innovatieve ontwikkelingen, ook in de podiumkunsten. Dat is mijn indruk. Ik denk ook dat dit noodzakelijk is. Kijk naar Kris Verdonck die in de Beursschouwburg een gewone installatie plaatst op de scène, als was het een opvoering. In *Dans in Kortrijk* stond bijvoorbeeld een installatie met een 'performatieve' koffiemachine. Dat soort ontwikkelingen vind ik op dit moment het belangrijkst. Kijk ook naar Eric Joris, maar ook naar Bart Meuleman en Senjan Jansen. Men maakt plaats voor mensen die niet a priori met de performativiteit van een performer werken. Dat geldt ook voor mij. Uiteindelijk werk ik enkel met geluid. Ik maak wel voorstellingen met Heine Avdal en met Patricia Portela, maar zij zijn in de eerste plaats verantwoordelijk voor het levende, het menselijke. De performativiteit van het geluid is mijn deel. Het sterkste voorbeeld op dat vlak is nog steeds de installatie van Edwin Van der Heyden en Marnix de Nys, die luidspreker gemonteerd op een zwaaiende arm. Ten aanzien van dat soort performativiteit krijg je ook als toeschouwer een kans; je kan tegenwoordig zelfs spreken van de performativiteit van de toeschouwer. En dat is nog grotendeels braakliggend terrein.

> *"Er zijn nog steeds mediascholen die makers opleiden, regisseurs zelfs, terwijl overal in de mediawereld de regisseur-maker aan het verdwijnen is."*
>
> **Stefaan Decostere**

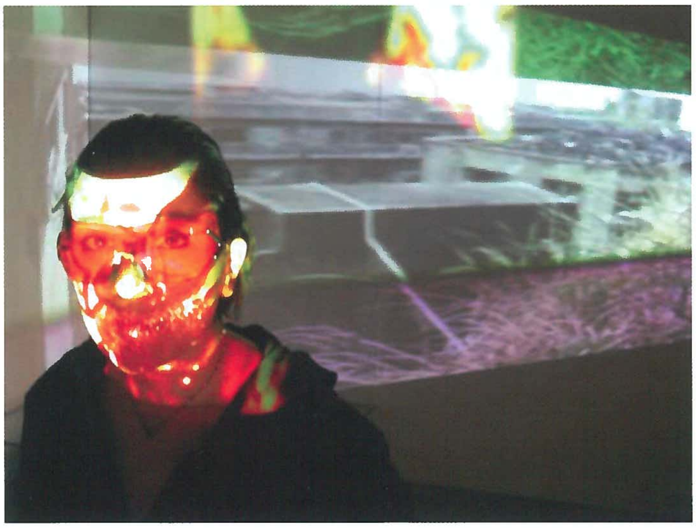
Media-installaties zijn zeer interessante werkomgevingen. Ze laten exploratie en bevraging toe: een exploratie van interactieve mogelijkheden in technologische omgevingen en een commentaar die hierdoor wordt geleverd op de lineaire media en de hiërarchische 'top-to-bottom' vormen van mediaproductie. Dat je als maker en als bezoeker in de meeste installaties weinig kan doen - behalve uitproberen en becommentariëren - is wel problematisch. Dat is een gevolg van het feit dat de meeste interactieve installaties uitgaan van het op voorhand 'scripten' van de bezoeker of de gebruiker. Uiteindelijk bepaalt enkel de (installatie)maker hoeveel mogelijkheden en welke mogelijkheden de bezoeker aangeboden krijgt. Dit op voorhand 'scripten' van de bezoeker

gaat in tegen de rechten van de gebruiker. Als de bezoeker een interactie op gang brengt, zo redeneert men, dan zal het installatiesysteem daarop reageren, op de door de maker vooraf bepaalde wijze. Maar wat gebeurt er? Eén, de meeste bezoekers doen helemaal niets; en twee, als ze toch iets doen, dan meestal iets wat de maker niet heeft voorzien. Deze vorm van interactie is operationeel op zich, maar werkt doorgaans niet voor de gebruiker - zeker niet op een manier die toeëigening en ontwikkeling mogelijk maakt. Alles blijft doorgaans steken op het niveau van het ontdekken, van het uitproberen van wat al voorzien was. In het beste geval blijft de commentaar en de reflectie over, de parodie op het lineaire en op de representatie.
Het komt erop aan zo snel mogelijk uit de economie en de logica te geraken van de presentatie en de commentaar, uit de lineaire structuren en uit het statement, inclusief dat van *de* kunst of *de* technologie. Ver weg van het fetisjistische karakter van de computer, van het eindproduct, van het manifest, van het theoretische traktaat. En des te meer in de richting van de ontwikkeling, van verbindingen en van 'networking'. Indien het gebruik van media geen ontwikkeling op gang brengt, in groep of individueel, zal er ook geen beweging ontstaan. En zolang er geen beweging op gang is gebracht in de ontwikkeling of doorheen de ontwikkeling, is er aan niets echt gebouwd. Een wereld zonder beweging zou pas een ware dystopie zijn. Het is niet omdat iets op een computer is geplaatst of omdat iets met de computer is gemaakt dat daarom iets in beweging komt. Dat ondervind je bij vele media-installaties. Soms zet een blik in de coulissen, in de machinerie en de sofware, veel meer in beweging dan de inkijk die door de kunstenaar bepaald wordt.
Als mediamaker ben ik voortdurend op zoek naar een verdieping van het begrip 'gebruik'. Daar ligt de essentie van de nieuwe media : in het uitvinden van nieuwe gebruiken en zo opnieuw experiment en onderzoek binnenbrengen in bestaande mediapraktijken. Nieuwe media betekent zoveel als nieuwe gebruiken. Telkens wanneer een nieuwe technologie of gadget op de markt komt, rijst de vraag: wat zal men hiermee aanvangen? Denken we maar aan de gsm van de derde generatie en aan de digitale interactieve televisietoepassingen. Nieuwe media openen voor de gebruiker extra ingangen in de bestaande media. Ze laten tijdelijk graden van toeëigening toe. Er ontstaan spontaan kleine gebruikscontexten, zeer individueel. Op iets grotere schaal ontstaan contexten voor onderzoek, gemeenschappelijke ontwikkeling, gedeelde bevraging en creatie in netwerkverband. Er ontstaan nieuwe werelden, nieuwe situaties die de kenmerken vertonen van de interactieve vertelling. Systemen groeien op een wijze verwant aan het principe van het zelforganiserend organisme. Nieuwe media brengen de maker en de gebruiker samen. En dat leidt soms tot geweldige bewegingen en veranderingen in onze samenleving. Het gaat bijgevolg niet alleen over wat jij en ik met nieuwe media doen, maar ook over de effecten van deze gebruiken in bredere zin, maatschappelijk, politiek, sociaal, artistiek. Wanneer we de veranderingen en de nieuwe mogelijkheden en gebruiken vanuit zo'n ruim perspectief bekijken, dan lijkt alles op de helling te staan : het statuut van de maker; de kwestie autoriteit en de 'automatismen' van vraag en aanbod. Wanneer kunnen we van inhoud spreken (en van relevantie voor de gebruiker?). De problematiek van het maken is meer dan vroeger verstrengeld met talloze factoren, die niet direct iets van doen hebben met het maken als zodanig.
Het statuut van de maker brokkelt af. Er zijn nog steeds mediascholen die 'makers' opleiden, regisseurs zelfs, terwijl overal in de mediawereld de regisseur-maker aan het verdwijnen is. Televisieproducties worden ontwikkeld met marketing bureaus, programma's worden tot in de details bijgestuurd door een proefpubliek, interactieve werken komen tot stand in samenwerking met testgebruikers. Kortom : een maker kan enkel nog functioneren binnenin een netwerk van andere makers. Gedaan met de maker die aan de leden van zijn ploeg zegt wat ze moeten doen en aan de kijker hoe die moet kijken of aan de programmeur hoe die zijn

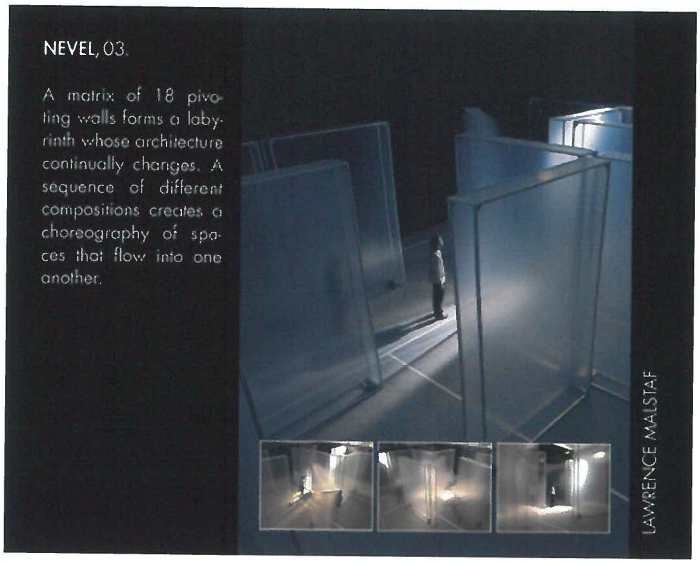
BECOMING Leainsect, foto Stefaan Decostere 2001



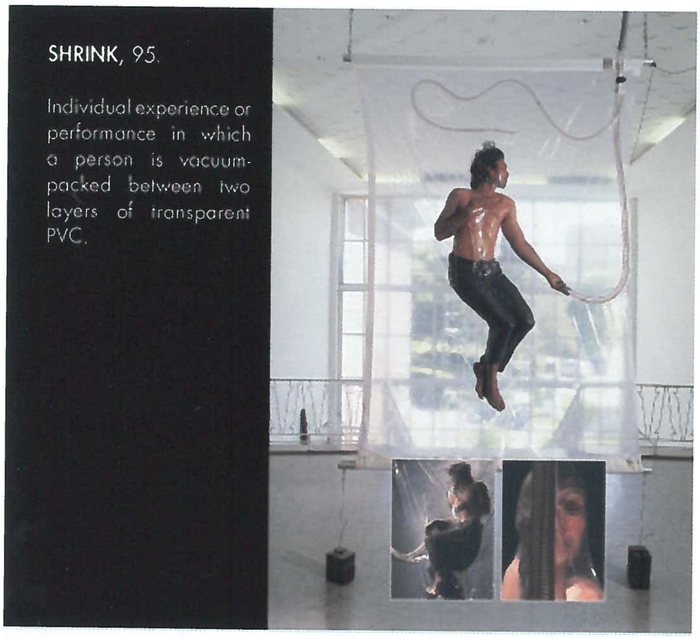
BECOMING Leaprofiel, foto Stefaan Decostere 2001



BECOMING Leaproject, foto Stefaan Decostere 2001



Nevel, Lawrence Malstaf 2003



Shrink, Lawrence Malstaf 1995

Nemo Observatorium, Lawrence Malstaf 2000

zendschema moet aanpassen.
Wie media zegt, ziet beelden. En beelden zijn beelden, spiegelend glad. Alles glijdt er van af. Je moet maar eens proberen bevragende teksten op beelden te plaatsen. De teksten klinken meteen pedant, en komen irrelevant over. Beelden kan je niet 'pakken' met teksten. Misschien draaien journalisten daarom altijd de rug naar het beeld. Dat heeft Godard ooit opgemerkt. Beelden moet je ter hand nemen. Je moet ze procesmatig behandelen zoals een alchemist. Je moet ze 'ter tafel' brengen om ze te manipuleren. Heel wat media-critici begrijpen dat niet en ze volharden in het schrijven van teksten en commentaren. Ze denken beelden te kunnen opvoeren ter ondersteuning van hun betoog. Literair begaafde mensen proberen zelfs het beeld te evenaren met hun woordkunst. Dat brengt niet veel op, tenzij een zwaarwichtigheid, waartegen het beeld zich blijft verzetten. Ze denken het beeld te kunnen inzetten als vehikel, als middel ter versterking van hun commentaar. Maar het werkt tegen. Het beeld neemt een loopje met hun commentaren. De oplossing ligt in het uitwerken van een verdichting, een context van media, waarvan teksten enkel een deel kunnen uitmaken. Media pak je met media aan.
Iemand vroeg me onlangs waarom ik zo intens met nieuwe media bezig ben. Het antwoord viel me spijtig genoeg pas enkele uren later te binnen: omwille van de vrijheid uiteraard. De vrijheid, niet alleen van mening, maar ook de vrijheid van uitdrukking, van de manier waarop je iets wil gezegd krijgen. Vrijheid van expressie dus. Nooit voordien is die vrijheid zo ingeperkt geweest als de laatste jaren. Technologie neemt altijd iets van je weg, maar geeft je ook iets in de plaats, voornamelijk dan enkele extra middelen die je uitdrukkingsmogelijkheden kunnen versterken en helpen.
Je kan praten over de finaliteit van het resultaat, van het eindproduct. Van het kunstwerk als afgerond product. Maar ik wil het hebben over een tijdelijk soort finaliteit, een finaliteit zonder einde. Ik tracht de ontwikkeling zelf opnieuw een finaliteit toe te kennen, die resulteert uit de combinatie van rationeel (wetenschappelijk, technologisch) onderzoek, en experiment. De eindproducten die in deze context ontstaan leggen de ontwikkeling niet stil. Het zijn een soort spin-offs. Ze verbranden en verpanden het onderzoek niet. Ze zuigen het onderzoek niet leeg. Ze kunnen opnieuw in het onderzoek worden ingezet, ook door diegenen die in aanraking zijn gekomen met de spin-off resultaten. Hierdoor krijgen ook kijkers en kopers van cultuurproducten de kans om mee te participeren in de ontwikkeling, en om in meerdere of mindere mate mede gebruiker te zijn. Zo leren ze zelf eigen ontwikkelingen opstarten. Klinkt dat utopisch? Te 'sixties' of te 'seventies'? Mijn standpunt staat alleszins diametraal tegenover dat van de festivaldirecteur en de cultuurmanager. Het gaat in tegen het standpunt van de huidige tv- of medialab-verantwoordelijke, tegen een cultuurbeleid dat teveel op afgerond product en directe respons is afgestemd. Deze verantwoordelijken zijn teveel met economie bezig, en helemaal niet met ontwikkeling.

> *"Ik denk dat je iemand dieper of sterker kan prikkelen door het lichaam of de zachte zintuigen in te schakelen dan door louter een beeld te presenteren."*
>
> **Lawrence Malstaf**

Ik ben lang geïnteresseerd geweest in een systeem dat werkt met magnetische resonantie, zoals in medische scanners. Dat soort machines veronderstelt dat technologie almaar meer verkleind wordt. Dat is op zich een goede ontwikkeling, maar daar staat tegenover dat alles doorgaans op de maat van het lichaam moet blijven, omdat technologie via onze zintuigen werkt, onze vingers, oren, ogen, ... Ik wilde precies die stap in het proces eruit knippen en rechtstreeks communiceren

met de zenuwbanen via magnetische resonantie. Het basisprincipe bestaat al en vindt zijn toepassing bijvoorbeeld in apparatuur die blinden toelaat streepjescodes te zien aan de hand van impulsen op de oogzenuw. Ik wilde dit gegeven uitbreiden naar alle zintuigen. Want hoe klein technologie ook wordt, je hebt toch nog steeds een interface nodig, een scherm, een videoprojector, ... Maar wat als de interface er tussenuit wordt gehaald? Vanuit dat idee is mijn zoektocht ontstaan naar mogelijkheden om verschillende zintuigen in de communicatie te betrekken. Waarom zijn de artistieke sector of de podiumkunsten zo gericht op het audiovisuele aspect, terwijl de dagelijkse ervaring veel rijker is, zeker met de aanwezigheid van zoveel technologie? Je zit in de metro waar je trillingen voelt, drukverschillen, het klimaat heeft zijn invloed, de kwaliteit van de lucht, airconditioning, dat soort elektromechanisch of geïndustrialiseerd klimaat – al die sytemen zijn heel bepalend maar we zijn er niet bewust mee bezig. Dat is zowat het thema waarmee ik ben begonnen.

De werkomgeving van Meg Stuart inspireerde mij door de aanwezigheid van bewegende lichamen. Ik ben wellicht door die confrontatie meer objecten gaan maken die eveneens bewegen. Het ophangen van materialen is bijvoorbeeld een heel eenvoudig principe om iets beweeglijk te maken, de zwaartekracht laten spelen. Ik was voortdurend op zoek naar een manier om het verschil op te heffen tussen het lichaam dat voortdurend actief is en beweegt enerzijds en een passief object dat niet beweegt anderzijds. In het meest extreme geval heb je een voorstelling waarin de ruimte en de materialen de bewegende acteurs zijn en het lichaam het object wordt. Beweging is gewoon een zeer dominant fenomeen. Dus begon ik materiële objecten tot leven te brengen door dingen te draaien, op te blazen, vacuüm te zuigen enzovoort. Een stoel is dan niet gewoon een stoel, het is een stoel omdat hij van een hellend vlak afschuift of beweging veronderstelt omdat hij zou kunnen vallen. Het punt waar de stoel valt, is wat je eigenlijk wil zien. Het ging veeleer over de beweging of over de mogelijkheden van een gebeurtenis dan over het object als zodanig. In die zin was het ook theatraal.

Ik vind het interessant om anderen een ervaring, een omgeving te geven die een lichamelijke betrokkenheid uitlokt. Ik denk dat je iemand dieper of sterker kan prikkelen door het lichaam of de zachte zintuigen in te schakelen dan door louter een beeld te presenteren. Uiteindelijk zijn dagelijkse ervaringen meer dan enkel verbaal. Het is een kwestie van subjectieve indrukken. Voor mij is het lichaam belangrijker dan onze logische, rationele manier van communiceren doet uitschijnen. Functionele communicatie is in eerste instantie audiovisueel, het lichamelijke komt erbij. We zitten dan ook meestal in een zetel voor de televisie. Maar misschien is het mogelijk om door installaties mensen gevoeliger te maken voor die andere zintuigen of andere aspecten van de ervaring waar geen aandacht aan besteed wordt. Het koekje van Proust. De link met technologie, elektronica of industrie is evident. De ruis van al die impliciete technologische systemen in de stad zijn precies de randfenomenen die een belangrijke impact hebben op onze bewuste communicatie. Op het nachtlawaai boven Zaventem focussen we wel, maar niet op het kleine, de airconditioning; de soort subtiele ruis - niet noodzakelijk auditief maar ook visueel - die vandaag alomtegenwoordig is als resultaat van zoveel jaar industriële ontwikkeling.

Programmeurs van technologie werken uiteindelijk altijd met standaardcodes. Een chip is opgebouwd uit schakelingen: 'on' an 'off'. Zulke elementaire basisprincipes sturen enorm complexe gegevens zoals de chip die terechtkomt in het gsm-toestel. Ik vraag me dan af in hoeverre die code, dat schakelprincipe, bepaalt wat we maken en hoe we het gebruiken. Ik denk dat we grotendeels in de illusie leven dat we een behoefte hebben, die we vervolgens bevredigen door iets te maken. Daarbij wordt heel veel bepaald door die bouwsteentjes, of beter : door de inherente logica van die bouwsteentjes. Naast mijn interesse in de ruisende rand, wil ik weten in hoeverre die primaire logica bepaalt hoe bijvoorbeeld een sms werkt en hoe daardoor onze taal en onze cultuur verandert. Automatisering is een bizar iets. Als je een machine manueel bestuurt, ben je je niet bewust van de manier waarop wij keuzes maken, de situatie en haar voorwaarden, de technische basislogica van alles. De sturing gebeurt op een onbewust niveau. Daar staat tegenover dat je voor elke mogelijke situatie een reden moet hebben als je iets wil automatiseren : alles moet consistent zijn. Het 'worden' van die technische diagrammen vind ik bizar.

> *"Van een perfecte prothese ben je je niet meer bewust, maar ze stelt je wel in staat tot dingen die je normaal niet of niet meer zou kunnen."*
>
> **Eric Joris**

Crash, schets Eric Joris 2004

Crash, foto Eric Joris 2004

Crash, foto Eric Joris 2004

Het theater is de kunst bij uitstek die mensen met verschillende achtergronden samenbrengt. Daarom ook heb ik destijds gekozen voor de naam CREW, en niet voor 'Joris & Compagnie'. Dat is een heel bewuste beslissing geweest. In het technologisch tijdperk heb je het belang van de machine, de technologie met haar veelvoudige mogelijkheden. Dat vertaalt zich naar de organisatie en het maakproces van kunst. Want precies daarom heeft het geen zin om helemaal alleen met creatie bezig te zijn. Je zou bovendien onmiddellijk vastlopen. Ik denk wel dat er altijd best één visie aanwezig is, al formuleer ik die zelf liever niet uit hoofde van het ego of vanuit de noodzakelijke authenticiteit van de 'kunstenaar'. We moeten visie vervangen door 'focus'. Op die manier denkt iedereen vanuit hetzelfde perspectief maar met behoud van zijn eigen autonomie. Anderszins geloof ik ook niet echt in het collectieve idee in termen van resultaten, het is dus wel goed dat één iemand (achterop de fiets) moet sturen.

In het begin was één van de hoofdvragen voor CREW : wat willen we met technologie vertellen? In het geval van *KaufhausInferno*, waarvoor Paul Mennes Dante bewerkte, was dat een begrijpelijke dramaturgische reflex. Maar tegelijkertijd was het ook een zwakte, omdat we zo automatisch refereerden aan het verleden waarin je vergelijkbare ordeningen en patronen kan herkennen. We bleven als het ware in een klassiek paradigma werken. Bij de volgende projecten, *Icarus* en *Philoctetes*, zijn we vervolgens intuïtief de technologie beginnen te thematiseren. We wilden de technologie zeer voelbaar en hard maken. De finale stap behelst nu het vergeten, het transparant maken van de technologie in *Crash*.

Een perfecte prothese is een prothese waarvan je je niet meer bewust bent, maar die je wel in staat stelt tot dingen die je normaal niet (meer) zou kunnen. Die vergrote mogelijkheden zijn dan wat ons artistiek interesseert.

Ik wil gewoon bij jou binnenstappen.

Philoctetes is uiteindelijk geen installatie geworden, omdat ik het publiek wou grijpen. Zodra je mensen in een museale context brengt, geef je ze te veel vrijheid. Binnen een theateromgeving gaat het licht uit en de mensen moeten mee. Dat vind ik nog altijd het meest fascinerende aan theater. Het is ook de vraag tot waar je de manipulatie van de toeschouwer kan doordrijven. Hoever mag je daarin gaan? In theater accepteer je veel, al is het ook zo dat er nog altijd een grote marge bestaat waarin je het publiek met rust laat.

Heel die netwerk- en internet-economie hangt intrinsiek samen met de massa. Een weinig verspreide browser is niet zinvol, en dus waardeloos. Dat is anders dan in het verleden. Voorheen werd de positieve waarde van een object net door zijn schaarsheid bepaald. In die context voel ik dan weer de drang om een zo individueel mogelijk contact te ontwikkelen met mijn publiek. Je gebruik de technologie dan op een meer natuurlijke wijze met het oog op de vermoede impact op het individu. Je brengt zo een heel eigensoortige intimiteit tot stand, een bizar contact dat eigen is aan nieuwe media.

Eén punt blijft voor mij in de omgang met technologie heel cruciaal. Ik wil het als het ware met mijn handen kunnen maken. Ik voel niet zoveel voor regisseurstheater. Iedereen zegt dat bits en bites onstoffelijk zijn, maar dat is niet waar. Als je aan je computer zit te tekenen, dan voel je dat zeer concreet. De inzet van nieuwe media in het theater is nog steeds problematisch : men dient te vertrekken van bestaand materiaal, de technologie die daar en op dat moment voorhanden is, en dat materiaal is zelden inherent intuïtief, spontaan of tactiel. Je mist de haast fysieke, zinnelijke dimensie die eigentijdse technologie echt kan hebben. Daarom hebben wij onszelf aangeleerd om van binnenuit te creëren, vanuit de onderbuik van de technologische omgeving. Om die reden werken we samen met 'technowetenschappers' die voor ons vaak oorspronkelijke technologie ontwikkelen. Dat vertrekpunt is interessanter omdat de toepassingen en resultaten dan toch helemaal anders zijn.

> *"Ik wil produceren wat ik om me heen mis. Ik mis veel zaken die door technologie verdwijnen."*
>
> **Edith Kaldor**

Mijn gebruik van technologie vloeide voort uit het gebruik van de computer in de voorbereiding van *Or Press Escape*. Er waren eigenlijk twee aanleidingen. De eerste heeft betrekking op de computer. Ik wilde oorspronkelijk een solo maken over eenzaamheid, maar ik wilde het thema geen directe vertaling geven. Ik wilde het publiek niet toespreken. De computer bleek een goed reflectiescherm dat deze indirecte communicatie toeliet. Ook thematisch. Ik was veel aan het werk achter de computer en dat versterkte de eenzaamheid. Daarnaast was ik aan het werk in DasArts, waar iemand mij in de basis-software inwijdde. Op de duur stelde ik vast dat ik dankzij de actieradius van software niet meer met technici hoefde te communiceren. Je hoeft enkel de technologie te bedienen. En toen ging ik nog een stap verder. Ik begon te fantaseren over een mogelijkheid om de performer te vervangen.

Er is een specifieke reden waarom zowel *Or Press Escape* als *New Game* zo traag zijn. In DasArts werd ik geconfronteerd met de vraag waarom ik theater wilde maken en toen wist ik dat ik wilde produceren wat ik om mij heen mis. Ik mis veel zaken die door technologie verdwijnen. Neem nu mobiele telefoons, ik haat ze, de aanwezigheid ervan irriteert me. Ik was op familiebezoek in het weekend en stelde vast dat je geen enkel emotioneel moment kan hebben zonder door een gsm te worden onderbroken. De aandachtsboog verandert hier fundamenteel door, door mobiele telefoons maar ook door computers. Ik haat dat en dus tracht ik het ritme te produceren van de dingen zoals ze zijn. Het theater is één van de enige plaatsen waar aandacht en concentratie nog kan, omdat het sterk afgelijnd is.

> *"Ik ben geneigd om te zeggen dat iets pas leeft wanneer het dood kan gaan. Het feit dat in het theater een te onderbreken gesprek plaatsvindt, maakt toneel interessant."*
>
> **De Filmfabriek**
> **(i.c. Peter Missotten, Bram Smeyers en Kurt D'Haeseleer)**

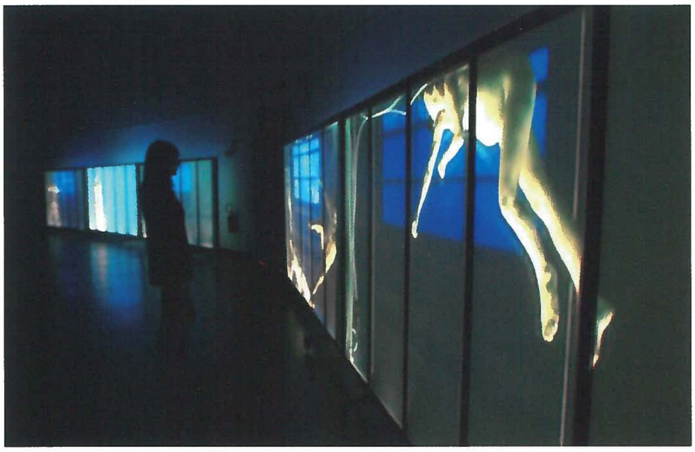
Guy Cassiers heeft altijd met microfoons gewerkt, zowat het nulpunt van mediagebruik op toneel. Zelfs in de kleine keldervoorstellingen werkte hij met een hele dikke microfoon, terwijl hij op een meter van de toeschouwer stond. Een mens klinkt dan helemaal anders. Hij wou niet zomaar media gebruiken, maar een intimiteit creëren die helemaal anders is doordat je via een machine spreekt. Uiteindelijk is dat heel bepalend geweest in mijn omgang met technologie. En ook nu nog: ik vind het belangrijk dat een machine wordt gebruikt om toch nog een intimiteit te creëren, eerder dan dat het medium zelf het onderwerp wordt. Nog altijd probeer ik te zoeken naar - en dat is heel klassiek - een manier om toch nog iets te vertellen. Het gaat mij niet om een droog gebruik van media om te zien welk soort theoretische impact dat zou hebben.

Het tot leven wekken van dingen is iets waar ik voortdurend mee bezig ben. Dat het uit zichzelf verdergaat. Voor *The Mind Machine of Dr. Forsythe* bijvoorbeeld hebben we een soort constructie gemaakt die zichzelf verder zou genereren door er dansers op te zetten die inspiratie kregen door de machine en tegelijkertijd de machine veranderden door hun inspiratie. Langzaam raakte dit in een soort loop waar wij als maker niets meer aan moesten doen. De context die door de machine zelf gecreëerd werd, genereerde automatisch interessante dingen die

een emotie opriepen die wij à la limite niet bedacht hadden, maar toch in de machine hadden gestoken. Het was wel nog vrij eenduidig. De machine kon maar één soort leven maken. Ik vind belangrijk dat technologie leeft; dat het uit zichzelf blijft verdergaan. Als je merkt dat je als maker de hele tijd moeite staat te doen, dat je staat te prullen, dan ben je niet goed bezig. Anders gezegd, het is zoals een goed speeltuig maken. Bij slechte speeltuigen ontdekken kinderen dat je daarmee niets anders kan doen dan waarvoor het dient. Ze worden het dan ook meteen beu. Terwijl een machine die leeft langzaam mogelijkheden genereert, die er initieel wel inzitten maar die zichzelf ook verder uitbouwen. En waarvan je in het begin nog niet goed weet wat het uiteindelijk zal worden. Dat was heel duidelijk met de *Mind Machine*. Het is als met de Japanse keuken tegenover de Britse keuken: in Japan snij je gewoon een stuk uit een vis en 'that's it'. In Engeland stop je iets vier uur in een pot, en het is nog altijd niet te vreten. Hoe minder moeite je erin moet steken, des te levensvatbaarder het is, des te beter het eindresultaat wordt. Die machine of het komen tot een levende machine is een uitgangspunt geworden van de Filmfabriek.
Ik ben geneigd om te zeggen dat iets pas leeft omdat het dood kan gaan. Het is pas als je kan laten aanvoelen dat het zou kunnen doodgaan dat je ook weet dat het leeft. Het kan dan ook fout gaan. Je ziet het live gebeuren en live misgaan. Dingen die misgaan maken de kwetsbaarheid van die machinerie voelbaar en maken het zo nog meer levend. Zoals een naaktslak pas interessant is als je weet dat het ermee gedaan is als je je voet erop zet. In het theater weet je dat je het gebeuren als publiek kan onderbreken (hoewel niemand dat doet). Voor mij is dit echt een absolute basisvereiste om nog van toneel te kunnen spreken. Het feit dat daar een te onderbreken gesprek plaats vindt, maakt toneel interessant. Zodra dat verdwijnt, kan je even goed thuis tv kijken.
Je moet laten zien wat er aan het gebeuren is. De technologie moet transparant blijven voor het publiek. Als je een Zwitserse klok op scène sleurt, kan je enkel het uur lezen en meer valt daar niet over te zeggen. Als je daarentegen het binnenwerk opengooit, ontstaan nieuwe vragen. Het introduceert een kwetsbaarheid. Het wordt ook een ander verhaal. Een te grote zelfzekerheid van de technologie is nooit interessant voor de toeschouwer. Of je er zit of niet doet er dan niet toe. Dan begin je te concurreren met Kinepolis, waar ze je met een voorhamer in je gezicht slaan zodat je alleen maar onder de indruk kan zijn. Op dat niveau willen spelen is heel valabel, maar dan zit je wel met dat soort spelregels. Dan moet je daarmee kunnen concurreren en dat lukt om vrij evidente redenen niet. Theater is de plaats waar iemand iets kan vertellen aan een publiek terwijl die persoon ieder moment kan onderbroken worden. In Kinepolis neem je een totaal andere houding aan. Je zit in een brede zetel, je leunt achterover en je laat het komen. Als je zo in het theater zit, kan je al stoppen met spelen. Het medium kan dat niet aan. En dus moet je er als maker voor zorgen dat de mensen niet zo gaan zitten. Dat ze een soort betrokkenheid krijgen omdat er iets kapot of fout kan gaan. Alles wat je niet interesseert in Kinepolis wordt net interessant in een theatervoorstelling. Ik vind dat meer en meer nodig, omdat dat soort idee van collectiviteit aan het verdwijnen is uit alle bestaande communicatiemiddelen. Theater is steeds belangrijker aan het worden in de sociale omgang. Het is daarbij onmogelijk om te eisen dat het theater zich meer moet bezighouden met de werkelijkheid, omdat het theater de werkelijkheid is. Vaak vraagt men waarom het in theater niet over de arme mensen gaat of over de multiculturele problemen in de achterbuurten. Theater moet alleen over theater gaan, want dat is de theatrale werkelijkheid. Op het moment dat je speelt, is er geen enkele ander werkelijkheid dan wat daar staat. Waar mag iemand nog twee uur lang een toespraak houden?

Uit Etcetera nr. 96april 2005

Everything will be allright foto De Filmfabriek



Everything will be allright foto De Filmfabriek

The Mind Machine of Dr Forsythe foto De Filmfabriek

The Mind Machine of Dr Forsythe foto De Filmfabriek

JTSE 2005

JOURNÉES TECHNIQUES DU SPECTACLE ET DE L'EVÉNEMENT

International Technical Show for

scenic equipment

Paris November 29/30, 2005

9 h 30 - 18 h 30

INVITATION

on www.as-editions.fr

"Espace Zénith Sud"
Parc de la Villette - EPPGHV
(Porte de Pantin)
75019 Paris - France

Subway
Porte de Pantin (Line 5)
Porte de la Villette (Line 7)

Information General Coordination
Editions AS - 14, rue Crucy
44000 Nantes - France
E-mail: JTSE@as-editions.fr
Web: www.as-editions.fr

CANDELA
LIGHT TECHNOLOGY

CANDELA BVBA • HOEK 76 UNIT 74 • 2850 BOOM
TEL 03 880 60 10 • FAX 03 880 60 11
WWW.CANDELA.BE
CONTACT: GEERT CUSTERS
GSM 0475 602 008 • GEERT.CUSTERS@CANDELA.BE

VARI*LITE®

Exclusief distributeur Benelux

Distribution of professional lighting equipment

Service and support

"Intelligent" lighting for theatre and projects

Exclusive distribution

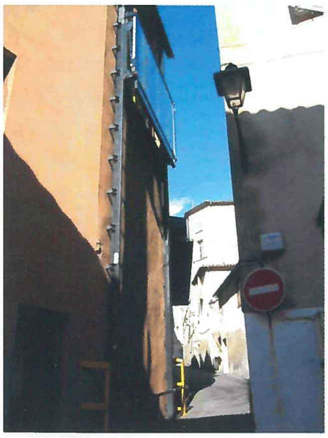
Cirro • Clay Paky • CLS • E-CUE • Major
MA Lighting • Rainbow • Vari*Lite • Xilver

Distribution

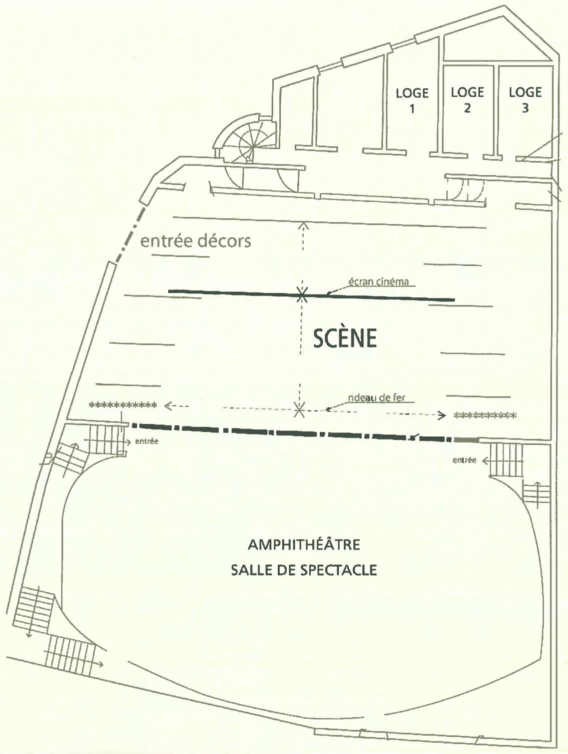
GE Lighting • Osram • Philips

EEN UNIEKE DECORLIFT IN HET THEATER VAN GRASSE.

EMMANUEL PUGLIA



Sinds september 2004 beschikt het theater van Grasse in het zuiden van Frankrijk over een bijzondere decorlift.
De schouwburg bevindt zich in een beschermde zone van het historische stadscentrum en is uitgerust voor dansvoorstellingen en hedendaags circus. Jaarlijks programmeert men er meer dan vijftig verschillende voorstellingen. Het is algemeen bekend dat de meeste historische schouwburgen technische beperkingen hebben. Hier gaf de decortoevoer, achteraan op de scène, rechtstreeks uit in de zijgevel van het gebouw op zeven meter boven het straatniveau. De bestaande manuele hijsinrichting voldeed niet aan de gangbare veiligheidsvoorschriften in verband met het verplaatsen van lasten.



Omdat aan het gebouw niet mocht worden geraakt, was het niet mogelijk een klassieke decorlift te bouwen.
Daarom werd gedacht aan het uitwerken van een decorlift die een uitvergrote afgeleide is van een laadplatform van een vrachtwagen, rekening houdend met de veiligheidsnormen en de technische voorschriften van het algemene lastenboek. Om dit idee te concretiseren, werd beroep gedaan op de firma Kootstra, gespecialiseerd in theatermachinerie, die op haar beurt contact opnam met Dhollandia, een professioneel bedrijf van laadplatforms voor vrachtwagens uit Lokeren.
De Solid Lift is helemaal beveiligd conform de Europese normen CE.
De dragende structuur is vervaardigd uit staal van hoge kwaliteit. Het platform bestaat uit een geraamte van staal met aluminium profielen en is afgedekt met een antisliplaag. De scharnierpennen zijn verzinkt en verchroomd tegen corrosie en de hydraulische cilinders uitgerust met lekkageleidingen en permanente smering.
De lift beschikt over volgende specifieke veiligheidsinrichtingen:
- veiligheidsventielen op alle cilinders
- maximum snelheid volgens de CE-normen
- 2-handssturing met keuzeschakelaar
- noodstop
- veiligheidsafsluiting
- detector van de belasting en drukbegrenzer
- mechanische vergrendeling

Resultaat: op 21 september 2004 werd de installatie goedgekeurd door de APAVE. Zij garandeert dat de lift conform is aan de regelgeving en toelaat lasten te verplaatsen van 1 ton op een oppervlakte van 3,52 x 2,10 meter over een hoogte van 7 meter.
Na vijf maanden intensief gebruik heeft de installatie haar doeltreffendheid bewezen op een plaats waar geen enkele bestaande decorlift kon gemonteerd worden.

Uit: A.S. nr. 140 maart-april 2005
(vrije vertaling)

OISTAT, HISTORIEK EN DOELSTELLINGEN

LUC DHOOGHE

Regelmatig verschijnen er in Proscenium verslagen van de commissievergaderingen van OISTAT waar leden van BASTT aan deelnemen. Buitenstaanders associëren dit vaak met mooie, verre reizen, Bourgondische diners, toeristische attracties, ... Het onbekende zet aan tot fantaseren! Om de internationale werking van onze vereniging in een juiste context te plaatsen, grijpen we even terug naar de ontstaansgeschiedenis en de doelstellingen van OISTAT. De werking van BASTT kan immers moeilijk losgekoppeld worden van de internationale context waarop zij is gefundeerd. Ze wordt er grotendeels door bevrucht. Omgekeerd kan men de kwaliteit van een internationale organisatie alleen maar meten aan de relevantie van de regionale activiteiten. Dan pas kan men spreken van een echte uitwisseling.

Communicatie over de grenzen

De Tsjechische scenograaf Josef Svoboda kreeg internationale bekendheid met zijn "Laterna Magika" op Expo '58 in Brussel. Later werkte hij geregeld samen met het Théâtre National en andere theatermakers in België, zoals Armand Delcampe in Louvain-la-Neuve. Ook in andere Europese landen groeide de belangstelling voor het theater uit de zogenaamde "Oostbloklanden". Op de Biënnale voor Beeldende Kunsten van São Paulo in 1959 ontving het toenmalige Tsjechoslovakije de gouden medaille voor de inzending van Frantinek Tröster. Het toenemend succes van Tsjechoslovaakse ontwerpers in het buitenland was de aanleiding voor de overheid om in 1967 een internationale tentoonstelling over theatervormgeving op te zetten. Sindsdien vindt deze manifestatie om de vier jaar plaats onder de naam *Praagse Quadriënnale, Internationale Tentoonstelling voor Scenografie en Theaterarchitectuur*.

De ontmoetingen tijdens de eerste PQ leidden in 1968 tot de stichting van OISTT, waar aanvankelijk acht landen bij betrokken waren. Van meet af aan ontstond er een nauwe samenwerking met de PQ. Later werd de naam omgevormd tot OISTAT, dat staat voor *Organisation Internationale des Scénographes, Techniciens et Architectes de Théâtre / International Organisation of Scenographers, Theatre Technicians and Architects*. Het is een samenwerkende, niet gouvernementele organisatie die werkt onder de auspiciën van de UNESCO. Tot in 1990 was het algemene secretariaat gevestigd in Praag. Svoboda was de eerste secretaris en prof. Walther Unruh uit Duitsland de eerste voorzitter. Unruh was technisch directeur en scenograaf, en werd achtereenvolgens opgevolgd door dr. Joe Rubin (USA), Helmut Grosser (Duitsland), Richard Durst (USA) en Maija Pekkanen (Finland). Sinds enkele maanden is Michael Ramsaur (USA) de voorzitter.

Aanvankelijk trachtte de organisatie, los van de bestaande politieke tegenstellingen en ondanks de vaak moeilijke reisomstandigheden, de professionele contacten te bevorderen tussen Oost en West. Na de val van de muur paste ze haar doelstellingen aan, rekening houdend met de culturele verschillen en de nieuwe ontwikkelingen op gebied van de informatica, om zich te ontplooien tot een wereldwijd netwerk van professionele theatermakers, met vertegenwoordigingen in alle werelddelen.

Vandaag vat de OISTAT haar missie samen in volgende vier punten:

- Het stimuleren van de uitwisseling van ideeën en nieuwe technieken op het vlak van podiumkunsten, alsook het promoten van de internationale samenwerking tussen de betreffende beroepen;
- Het promoten van de oprichting van nationale centra in de verschillende landen, om deze doelstellingen te kunnen realiseren;
- Het aanmoedigen van continue bijscholing voor degenen die in de theaterpraktijk staan;
- Het doen respecteren van de integriteit van alle culturen en personen die in alle verscheidenheid hun werk ten dienste stellen van de podiumkunsten.

Van OISTAT naar BASTT

In 1971 was er voor het eerst een Belgische inzending op de PQ wat resulteerde in de oprichting van een Belgische sectie van de OISTAT, onder de benaming ABTT, *Association Belge de Techniciens de Théâtre*, onder voorzitterschap van Jacques Huisman, directeur van het Théâtre National. Onder de impuls van Arik Joukovsky, theatertechnicus, scenograaf en lesgever aan de INFAC en Serge Creuz, scenograaf en lesgever aan La Cambre, ontstond hieruit in 1976 de ABSTT, waarin zowel scenografen, architecten als technici vertegenwoordigd waren. De doelstellingen waren niet min. Door de oprichting van een tijdschrift, wou men voornamelijk de nieuwe tendenzen in het theater promoten en de dialoog bevorderen tussen ontwerpers en realisators. Een eigen huis, *La Maison du Spectacle*, moest een trefpunt worden met tentoonstellingsruimte, documentatiecentrum en archieven.

In juli 1977 verscheen reeds het nul-nummer van het tweemaandelijks tijdschrift *Actualité de la Scénographie*, gewijd aan het reizend theater, *la technique au service du théâtre*. Het tijdschrift werd gepromoot in alle Fransprekende landen van de wereld. In de jaren tachtig vestigde het tijdschrift zich in Parijs, waar het tot vandaag nog verschijnt onder de redactie van Michel Gladyrewsky.

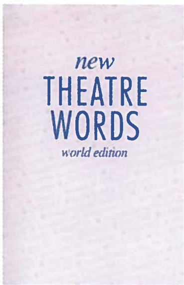
Tevens organiseerde de ABSTT de Belgische selectie en deelname aan de Praagse Quadriënnales, maar de francofone ingesteldheid van de vereniging was voor heel wat Vlaamse ontwerpers en technici een moeilijk te overschrijden drempel.

Op initiatief van architect Werner De Bondt, die als scenograaf verbonden was aan Studio Herman Teirlinck, werd een werkgroep samengesteld om een vereniging te stichten die een specifiek beleid kon voeren beantwoordend aan de noden van de Vlaamse ontwerpers en technici. Op 20 februari 1981 ondertekenden Eric Antonis, Marc Cammaert, Guido Canfyn, Dré Darden, Werner De Bondt, Jozef Dewever, Luc Dhooghe, Eddy Galle, Guido Snoeck, Ria Verbergt, Jan Verstraeten en Rose Werckx de oprichtingsstatuten van BASTT vzw.

Met ABSTT werd een *gentlemen's agreement* gesloten om afwisselend de Belgische inzendingen voor de PQ te verzorgen. Door het plotse overlijden van Serge Creuz in het begin van de jaren negentig en de verhuis van het tijdschrift AS naar Parijs, kwam onze Franstalige zustervereniging in moeilijkheden en nam BASTT de fakkel over als Belgisch OISTAT-centre.

De werking van de Commissies

Inmiddels heeft OISTAT zich ontpopt tot een organisatie die verspreid is over 32 centra in lidstaten uit alle continenten, met in totaal ongeveer 12000 leden. De coördinatie van de activiteiten gebeurd door een centraal bestuur, bestaande uit de *Governing Board*, bijgestaan en gecontroleerd door een executief comité. Om de twee



jaar organiseert men een congres rond een bepaald thema, waarop ook dit *executive committee* herverkozen wordt. De dagelijkse administratie wordt waargenomen door een voorzitter, een secretaris en een schatbewaarder.
De belangrijkste pijlers van de werking steunen echter op zes commissies.
Zo werkt de *Commissie Architectuur* rond onderzoek naar de theaterruimte. Om nieuwe ideeën te stimuleren en te ontdekken, organiseert ze sinds 1977 een vierjaarlijkse internationale wedstrijd voor theaterarchitectuur. De geselecteerde werken worden telkens gebundeld in een brochure en tentoongesteld op de PQ.
De *Commissie Scenografie* onderzoekt nieuwe voorstellingstechnieken en materialen. Binnen deze commissie zijn er verschillende werkgroepen, waaronder *Multimedia en Special Design*, *Licht- en Geluidsdesign*, en *Kostuumontwerpen*.
De *Commissie Technologie* buigt zich over onderwerpen als theatertechniek, licht, geluid, veiligheid, standaardisatie en regelgeving.
De *Commissie Educatie* organiseert seminaries en workshops over scenografie en technologie voor studenten en docenten uit de verschillende lidstaten. Tevens beoogt ze internationale samenwerking en uitwisseling van programma's tussen de scholen. Op de Praagse Quadriënnales organiseert deze commissie *Scenofest*, een doorlopende manifestatie met workshops, lezingen, wedstrijden en tentoonstellingen, waar de studenten van de verschillende scholen aan deelnemen.
De Commissie Geschiedenis en Theorie is de meest recente. Ze organiseerde in 1993 een meeting in Amsterdam rond de figuur van Adolphe Appia. *The commission laid out clear objectives with a mandate "to promote study and research of theatrical space (architecture, locations), scenography in its widest sense (including costumes, lighting, sound, etc.) and theatre technology with the aim of improving the quality and supply of material for various courses".*
De *Commissie Publicaties en Communicatie* is opgedeeld in twee werkgroepen. De belangrijkste realisatie van de werkgroep Publicaties is de uitgave van het theatertechnische woordenboek *New Theatre Words*. Het was een initiatief van de Noorse Theater Unie en dateert van 1975. De eerste editie omvatte de vijf Scandinavische talen en het Engels. Systematisch werden er in loop van de volgende jaren talen aan toegevoegd en werd het vocabularium uitgebreid met de recentste trefwoorden. Op dit ogenblik bevat de uitgave 1258 trefwoorden in 25 talen. Het werk verschijnt in drie versies in pocketformaat: de *World Edition* (Engels, Frans, Duits, Spaans, Italiaans, Japans, Koreaans en Russisch, de *Central Europe Edition* (waaronder het Nederlands) en de *North Europe Edition*. Belangstellenden kunnen het bestellen bij de OISTAT Centres of op het secretariaat van OISTAT.
Voorts zijn er de contacten tussen de uitgevers van theatertechnische tijdschriften, in het bijzonder deze van West-Europa. Zo bestaat er reeds een samenwerkingsverband tussen de tijdschriften *Bühnen Technische Rundschau, Actualité de la Scénographie, Zichtlijnen* en *Proscenium*. Behalve de uitwisseling van artikels organiseerden ze op de laatste JTSE in Parijs, lezingen over nieuw gebouwde theaters in de respectieve landen.
Een tweede werkgroep, met leden uit de verschillende continenten (Canada, Taiwan, Zweden, Nederland en België), ondersteunt de website van OISTAT om de internationale communicatie vlotter en efficiënter te laten verlopen. Op de website vindt men onder meer de recentste verslagen van de commissievergaderingen en werkgroepen.

Met uitzondering van de *Commissie Geschiedenis en Theorie,* is BASTT in alle commissies vertegenwoordigd. De inhoudelijke kwaliteit van de activiteiten wordt bepaald door de inbreng van de afgevaardigden van de OISTAT Centers. De doorstroming werkt in alle richtingen. De binnenlandse werking is dus even vitaal voor OISTAT als voor het regionale theaterlandschap. Het is het verhaal van de ketting en de zwakste schakel, en begint dus bij de leden zelf van elk centrum. Anders komt het geheel op drijfzand te staan om te verworden tot een fata morgana!

2005 OISTAT WORLD CONGRESS

MEETING MARCH 14 TORONTO CANADA

PIETER DE KIMPE

Ter gelegenheid van de jaarlijkse bijeenkomst van de Noord-Amerikaanse USITT en de Canadese CITT, half maart dit jaar, organiseerde OISTAT haar "World Congress Meeting" in Toronto. Op vraag van onze voorzitter Rose Werckx verving ik haar graag op het officiële gedeelte van het congres met de gewaardeerde steun van Jerôme Maeckelbergh.
Zo 'n bijeenkomst is niet meteen een opwekkende gebeurtenis, zeker niet als daar nog eens statuutwijzigingen worden gestemd.
De nieuw gekozen president is Michael Ramsaur uit de VS, die het haalde op zijn voorgangster Maija Pekkanen uit Finland. Welkom Michael en hartelijk dank, Maija!
Jerôme Maeckelbergh werd als Belgische kandidaat verkozen in het bestuur (executive committee 2005-2009) en is verantwoordelijk voor de opvang van de nieuwe individuele leden.
Enkele belangrijke statuutwijzigingen: stemmen met volmacht voor afwezigen wordt afgeschaft ondanks Jerôme's verzet, en het begrip " associate member" wordt ingevoerd. Deze niet-stemgerechtigde leden zoals onderwijsinstellingen (maar ook bedrijven) worden toegelaten tot de organisatie.
De financiële balansen van 2002, 2003 en 2004 werden goedgekeurd, maar die laatste was ons nog geen half uur eerder overhandigd. Dit is zeker een aandachtspunt voor het nieuwe bestuur.
Tot eind vorig jaar werd OISTAT gesubsidieerd door de Nederlandse overheid. Austin Wang, voorzitter van de Taiwanese OISTAT afdeling "TTAT" kondigde aan dat het Taiwanese "Council for Cultural Affairs"

Oistat-Congres

Stage expo

Executief Committee, oud en nieuw

het OISTAT-secretariaat de komende tien jaar zal subsidiëren. Het internationale secretariaat verhuist van Amsterdam naar Taiwan.
In de marge, maar toch niet zonder belang, werd de vernieuwde website van OISTAT geïntroduceerd door Eric De Ruijter (voorzitter commissie Publicatie). De site is nog niet helemaal klaar, maar belangstellenden kunnen wel al een kijkje nemen op www.oistat.org

De commissie Architectuur

Op het programma stond verder nog een informele bijeenkomst van de architectuurcommissie met enkele lezingen over theaterarchitectuur van de vorige eeuw. Mijn lezing over de Belgische theaterarchitectuur tijdens het interbellum was gebaseerd op een PowerPoint presentatie van architect Luc Dhooghe met als titel "De paradox van de vierde wand". Dhooghe gaf deze lezing in het kader van de manifestatie "Red het Modernisme" van het Sint-Lukasarchief, die plaats vond op 5 december 2003 in het Flageygebouw in Brusssel. Het was voor velen een ongekend maar boeiend onderwerp dat misschien uitgebreider in Proscenium aan bod kan komen.
Voor de commissie had BASTT nog een verrassing in petto. Een uitnodiging om in 2006 een driedaagse meeting in België te organiseren! De bedoeling is om aan de hand van concrete gebouwen het thema "architectuur en techniek" te benaderen met de participatie van theatertechnici, architecten, theatermakers, studenten en beleidsvoerders.

Stage Expo

De volgende dag opende "Stage Expo", een theatertechnische beurs georganiseerd door USITT. Behalve de bedrijven waren er ook de afdelingen Drama van de universiteiten aanwezig met een stand, naast een uitgebreide tentoonstelling met de geselecteerde werken van de World Stage Design wedstrijd (zie elders in dit nummer). Elke dag waren er lezingen over de meest diverse onderwerpen, maar altijd met een hoge "direct en praktisch toepasbare" inhoud.

Winter in Toronto

Het winterse Toronto - naar verluidt de vierde (Engelstalige) theaterstad - heeft een doorsnee Amerikaans hoogbouw-centrum. De City Hall uit 1965 is een zeldzame uitzondering in een woud van onherbergzame macho towers. De architectuur van het in aanbouw zijnde nieuwe operagebouw, het "Four Seasons Centre" zal als gebouw ook al geen potten breken. Al bij al geen aangename stad om bij -10 °C al wandelend te ontdekken, vandaar beste lezer dat dit stukje het moet doen zonder een opbeurende beschrijving van wat in de rand van dit congres plaatsvond. Een perfect gebakken sirlionsteak en enkele wel voorziene boekhandels vermogen niet dit mistroostige plaatje te doorbreken.

WORLD STAGE DESIGN 2005

ROSE WERCKX

TENZIJ HET EGO PRIMEERT OP HET VERSTAND, IN EEN JURY ZETELEN, IS NIET ALTIJD EEN PRETJE...

Vorige zomer ontving ik een bericht van Eric Fielding: of ik wou zetelen in de "Jury of the international selection for WSD 2005" in New York City. Toch een beetje gevleid, agenda nagekeken, ... en enthousiast ja gezegd. Enkele weken later bracht de post een cd met geluidsopnames, en via het Internet kon ik zowat 900 plaatjes van de ingezonden ontwerpen downloaden.
Even ter herinnering, WSD staat voor World Stage Design. Het is een initiatief van de Amerikaanse scenograaf en professor Eric Fielding, gesteund door USITT, CITT en OISTAT.
Ontwerpers van de hele wereld mochten hun projecten van na 1999 insturen. Projecten voor theater, musical, opera, ballet, film en televisie, maar tevens alle vormen van performances - van mode tot installaties... Een selectie zal gepubliceerd en tentoongesteld worden ter gelegenheid van de "Stage Expo" en het World Congress dit jaar in Toronto (Canada).
Deelnemers kozen voor een van de vier categorieën: set-, costume-, lighting- en sound design. Een lelijk zinnetje uit het reglement vertelde dat we al deze groepen moesten evalueren. Het werd dus een ernstig gewetensonderzoek, want op welke basis doe je dat? Na veel nachtwerk kwam mijn eerste selectie nog net op tijd bij de organisatoren.
Eind september vertrok ook ik richting USA, met koffers vol goede raad van familie en vrienden.
"Geduld"is duidelijk het motto op de New Yorkse luchthaven. Wachten op de strenge veiligheidscontroles, wachten op informatie, op de shuttle, ...
Op weg naar het centrum passeren we houten huisjes die getuigen van vergane glorie; het lijken wel filmdecors. Wat verderop zien we immense kerkhoven naast fabrieksgebouwen. In de stad zorgt de warmte voor een grijze sluier die boven de auto's drijft. Wolkenkrabbers verdringen elkaar voor de zon, zodat lange schaduwen de straten verduisteren. Het is 24 graden Celsius, mensen doen zich te goed aan broodjes met worst en choucroute. Na een tankbeurt deponeert de taxichauffeur mij als laatste aan het hotel.
Met het vooruitzicht van twee dagen jureren in een gesloten ruimte, zoek ik Central Park op. Het is een verademing. Tussen rotspartijen liggen mensen te lezen, te vrijen, te slapen, ... terwijl grote eekhoorns op zoek zijn naar eten. Toch zijn de autogeluiden nooit ver weg.
Vrijdagochtend, 24 september. Heel vroeg vinden de juryleden elkaar in de lounge: Charly Rickmond, Dawn Chiang, Eduardo Sicango, Arnold Aronson, Susan Benson en Dun E. E. Chang. Alexandra Bonds neemt ons

op sleeptouw richting universiteit, waar Eric Fielding ons verwelkomt. De campus van de Colombia University ziet er uit als het doorsnee universiteitsgebouw uit de Amerikaanse films, stijlvol met veel grasperken en ruime paden. Het interieur is een tikkeltje ouderwets en schreeuwt om een likje verf. Ontbijt in de hand zetten we ons dadelijk aan het werk. Licht, Geluid, Kostuums, Scenografie, alles wordt onder een vergrootglas gehouden. Naarmate de dag vordert, voel ik dat de mentaliteit en de invalshoeken van de juryleden die uit alle delen van de wereld komen, zeer verschillend zijn. 's Middags wordt er door gewerkt, maar tegen de avond hebben we een eerste evaluatie.
Op mijn hotelkamer neem ik alles nog even door, de airconditioning belet me te slapen.
De volgende ochtend wordt een replica van de vorige dag: kijken, cijferen, reageren, verdedigen en toekijken met dat wrange gevoel van waarom dit project. Hoe beoordeel je op foto een oosters project in traditionele kostuums, of omgekeerd wat denken zij van een abstract decorontwerp waarop geen personages te zien zijn? De culturele verschillen blijken duidelijk een handicap om tot een juiste evaluatie te komen, laat staan een dialoog.
Uiteindelijk is er een akkoord over de selectie van 82 ontwerpen voor decor, 55 voor kostuums, 40 voor licht en 11 voor geluid. 's Middags zetten we onze handtekening onder de documenten en spat de groep uit elkaar.
Ik zoek troost in Central Park. Aan een groot watervlak spelen kinderen en hun ouders met zeilbootjes, de mussen concurreren met enkele jazzmusici en de ijsvodka smaakt heerlijk. Een eekhoorn geeft een demonstratie weg: hoe kruip ik elegant op die boomstronk? Plotseling verdwijnt zij in haar loggia om enkele minuten later, met de allure van Marylin Monroe, te komen poseren. Voilà, that's my place to be!
De laatste dag is een extraatje dat ik op eigen kosten voor mezelf reserveer.
Het wordt een voet- en metrotocht door de stad via de parken. Het Bryan Park, de Madison Square en de Union, waar het wemelt van mensen die protesteren, zich in kooien opsluiten, aan yoga doen of musiceren. In de "Strand" koop ik enkele boeken, waaronder een van Françoise Sagan. Onderweg loop ik voorbij winkels met parels, knopen en bloemen in houten ladenkasten, waar het ruikt naar de vroegere Veritaswinkels, een waar paleis voor accessoiristen! Via het toeristische Chinatown beland ik op Zero-point. De metro functioneert terug en naast het grote gat lopen verkopers met boekjes over "de tragedie".
In de metro staat een jong koppel – op weg naar een feest? - , zij mooi opgedirkt met een ballon in de hand, hij draagt nonchalant een karaf met water en één bloem.
Korte gespreksfragmenten doorspekt met "enjoy you", "take care of you", "enjoy your meal", "I like you", "no problem", ... en de jurycijfers spoken door mijn hoofd. Een Senegalese taxichauffeur voert me naar de luchthaven. We hadden een boeiende conversatie. Bij mijn thuiskomst verneem ik het overlijden van Françoise Sagan.

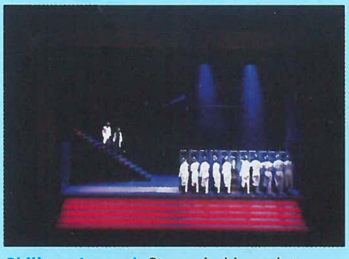
Maanden later doorblader ik de catalogus van de geselecteerde werken; het eerste grote naslagwerk sinds "Stage Design throughout the World" in vier volumes, samengesteld door René Hainaux in 1975. Foto's en ondertiteling zijn goed verzorgd. Het moet heel wat energie gekost hebben; een pluim voor de uitgever en medewerkers.
De winnaars van de wedstrijd staan er niet in vermeld. Ze werden tijdens de tentoonstelling in Toronto en via Internet bekend gemaakt. Volgende WSD zal waarschijnlijk in het Oosten georganiseerd worden, misschien in Taiwan, Hong Kong, Korea of Japan. Het idee om ontwerpmateriaal te verzamelen en archiveren is een prachtig initiatief. Indien men daarbij een selectie nodig acht, zal men zich wel eerst moeten bezinnen over de criteria die men wil hanteren en de inhoud van het medium definiëren. Zo dit al mogelijk is voor alle betrokken culturen...

STAGE | COSTUME | LIGHT

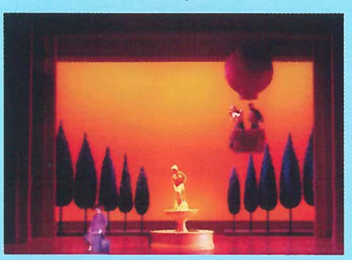
GOUD

Jorge Ballina, *Copenhagen*

Monica Mejia, *The Marriage of Heaven and Hell*


Philippe Armand, *Stones in his pocket*

ZILVER


Roni Toren, *Don Giovanni*

Karin Chiu, *Pinocchio*

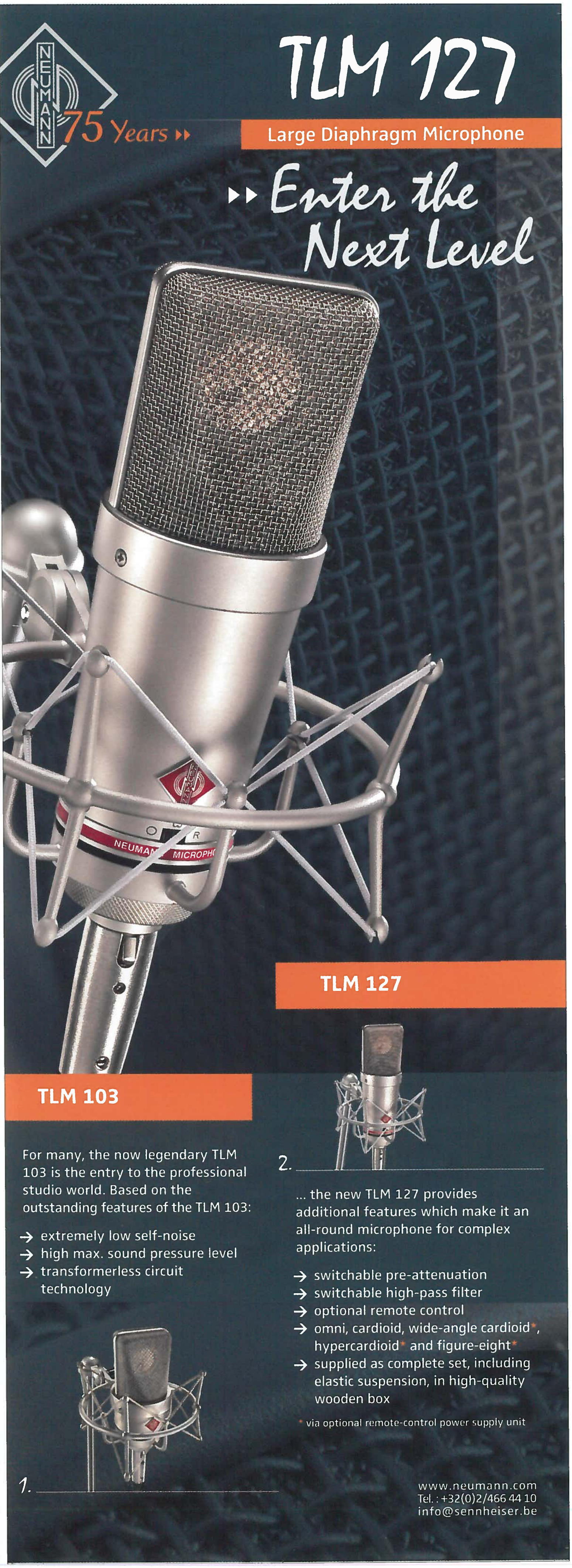
Madeleine Sobota, *Hamletmachine*

BRONS

Gino Gonzales, *Spoliarium*

Teresa Snider-Stein, *Drowning*

Rick Fisher, *Wozzeck*



Joystick

JOYSTICK AUDIO BVBA
Raf Lenssens consulting

GELUID VOOR THEATER

*Advies van een specialist met ervaring in theater persoonlijke begeleiding

*Voorstel totaal-project of losse apparatuur

*Opleiding, vorming, cursus geluid in uw eigen theater

VERKOOP VAN TOPMERKEN AUDIO

Soundcraft, Midas, Sennheiser,
Lexicon, Meyer Sound , BSS
Tascam, Neumann, AKG, Shure, RPG, DPA
dbx, Klark Teknik, d&b
Multikabelsystemen,
....etc...

contacteer: Raf Lenssens
Joystick audio Luchterenstraat 25 A 9031 Drongen
Tel: 09/2363718 Fax: 09/2363719
GSM: 0475/669849 joystick@skynet.be
www.joystick.be

SERVIO NV

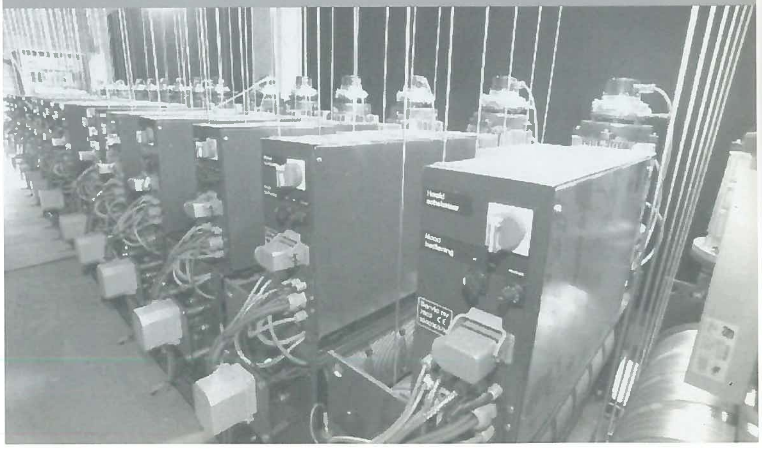
Specialist in uw volledige theateruitrusting, zowel voor nieuwbouw als voor kleine of grote renovaties.

Wij bieden U geïntegreerd of afzonderlijk:
metalen draagstructuren, loopbruggen, beweegbare podia, elektrische trekken (van prijsgunstige tot snelle computergestuurde systemen), ...
alsook de bijkomende benodigdheden: doeken, horizonts, danstapijten, ...

Aarzel niet voor vrijblijvende inlichtingen en raadgevingen.

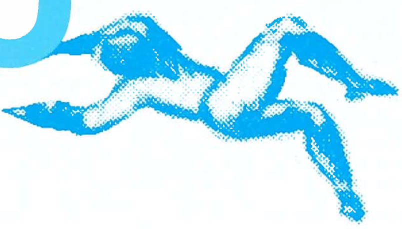
Brugsesteenweg, 545
B-8800 Roeselare
www.servio.be

Tel. + 32 (0)51 24 00 96
Fax + 32 (0)51 21 04 92
servio@skynet.be



OOK HET MUZIEKFORUM IS ALS EEN ZWEMBAD

YVES DE BRUYCKERE



De nuchtere cultuurbeleidsmaker erkent en weet dat een schouwburg een technische ruimte is. Het is al langer geweten: een schouwburg is als een zwembad. Je bepaalt eerst wat je wilt: een plonsbad, een 25 meter bad, een olympisch zwembad... Vanuit een aantal parameters (locatie, budget,...) neem je een beslissing. Dan mag de architect rondom deze "dwingende" technische ruimte een eigen verhaal schrijven. Wie het omgekeerd doet, zoekt problemen. Een zwembadarchitect zal vanaf de eerste tekeningen er specialisten in zwembadbouw bij betrekken. Een schouwburg is technisch veel complexer dan een zwembad. In Vlaanderen (ver)bouwt men nog te vaak een schouwburg zonder zich eerst af te vragen bij welke zwemtraditie men wil aansluiten. "Het enige middel tot creativiteit in architectuur is: zoveel mogelijk beperken." stelde voormalig bouwmeester Van Reeth. Techniciteit is zo een beperking.

Wie beslist er uiteindelijk over hoe het bouwprogramma van schouwburgen er uitziet? Al te vaak zijn het mensen zonder technische opleiding, of nog erger: die niet weten wat de basisvereisten zijn van een schouwburg. In het beste geval consulteert men de lokale podiumtechnicus of zoekt men professioneel advies. De verstandigen doen beide: de enige goede optie. Helaas. Voor politici en ambtenaren is het bouwkostenplaatje én de kwaliteit van de stoelen meestal prioritair. Architecten zijn hoofdzakelijk bezig met vormgeving, ruimtegevoel en –u raadt het- architectuur. Dat een schouwburg in wezen een **complexe technische ruimte** is, is te weinig bekend bij "leken". Drie technische criteria zijn dominant voor een schouwburg: verhoudingen (zichtlijnen, lichtlijnen, gehoorlijnen), efficiëntie (laad- en lossituaties, ophangmogelijkheden,...) en veiligheid. Dat een efficiënt uitgeruste schouwburg zichzelf terugverdient in manuren is evenmin bekend. Al te vaak willen zowel de bouwheer als de architect onbewust het warme water weer uitvinden, terwijl élke schouwburg op technisch vlak vooral grootste gemene delers nodig heeft. De meeste Vlaamse podia functioneren namelijk **receptief**. Een standaard zwembad is de zuinige logica zelf. Een creatieve architect bouwt daar een pracht van een gebouw rond.
Soms is het bedroevend te zien hoe de infrastructuur niet overeenkomt met de gevraagde exploitatie. Dat gaat van vier damestoiletten in een zaal met een publiekscapaciteit van meer dan 1000 personen, over de goederenlift in het midden van de speelvloer, tot de nieuwe schouwburg die maar moest functioneren zonder materiaallift, en zich dan maar een aantal jaar behielp met een vorkheftruck.
Negen jaar geleden liet men bij de renovatie van de Leuvense stadsschouwburg de verouderde scène-uitrusting voor wat ze was. Al decennia vervloekt theatertechnisch Vlaanderen een lage vaste lichtbrug halfweg de Leuvense scène.
Nadat de Gentse opera twaalf jaar geleden gerenoveerd werd leek het logisch dat het Antwerpse gebouw zou volgen. De verschillen in infrastructuur tussen het Gentse en Antwerpse podium (zowel qua vloer als trekkenwand) stonden een eenvoudiger (lees: goedkopere) exploitatie in de weg. Goed dat het binnenkort gebeurt. Jammer van het weggesmeten geld in die tussentijd.

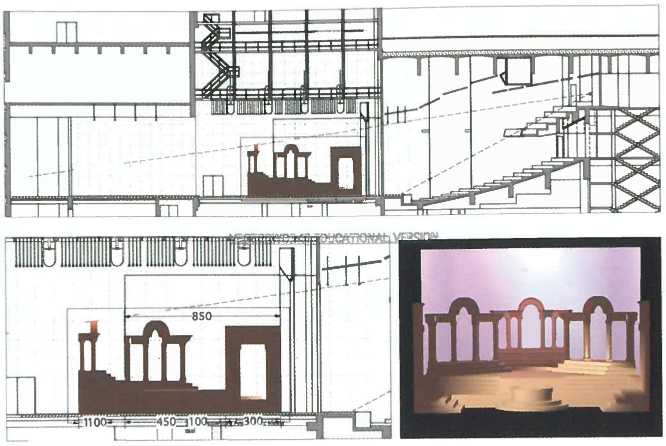
Het Muziekforum (alias De Krook) is een ander verhaal, durven we hopen. Een West-Vlaamse technicus grapte ooit dat er met het Brugse Concertgebouw maar een fout gebeurd was: het was niet in Gent gebouwd. Een deel van het Gentse creatieve veld is al lange tijd vragende partij voor een kwalitatieve grote zaal met een groot podium. De Krook is daar een mogelijk antwoord op. Gent heeft ontzettend zijn best gedaan om zijn rijke verleden te renoveren, maar geen enkele zaal kan echt grote producties ontvangen zonder aanpassingen aan het technische concept. Toneelgroep Amsterdam is al jaren zo lief decors op maat te maken van de relatief kleine scène van de Vooruit. "Wolf" (CdelaB, Alain Platel) moest in Gent "geschoenlepeld" worden in de grootst beschikbare zaal: de opera. Een productie in een te kleine zaal wringen kost veel meer geld.
We kunnen vermoeden dat de Krook op technisch vlak een doorwrocht dossier is. Gerard Mortier heeft met de verbouwing van de Munt bewezen dat hij zich kan omringen met de nodige technische knowhow. Het ging toen om een totaal ander dossier: een renovatie van een uitgeleefd, naar hedendaagse normen "klein" lijsttheater. Het Muziekforum wil hiervan de tegenpool zijn: weg van het lijsttheater en het pluche, een sprong in de 21ste eeuwse technieken. Het wil een snel olympisch zwembad zijn, maar ook waterpolo en diepzeeduikers ontvangen, en zelfs af en toe volkse subtropische golven creëren. Kortom: een topschouwburg als geen ander, met trainingsfaciliteiten eromheen, weg van de 19de eeuwse standaard.
Vanuit ons vakgebied is het verhaal van de Krook extreem boeiend: de grenzen van de hedendaagse techniek worden opgezocht. Een blik op de website van "de Krook" leert dat bij de architectuurwedstrijd elk ontwerpteam "minimaal moet bestaan uit een architect, een akoestische deskundige, een ingenieur stabiliteit, een deskundige inzake theatertechnieken en een veiligheidscoördinator". Dit minimumontwerpteam geldt eigenlijk voor gelijk welke schouwburg, groot of klein. De kracht van de botsing van ideeën, nietwaar?

De grote uitdaging voor het Forum zal er in bestaan om het innovatieve karakter van de infrastructuur te matchen aan een gerichte exploitatiekeuze. Het een kan niet zonder het andere. Na het Brugse Concertgebouw is dit besef doorgedrongen tot Vlaams beleidsniveau, zonder dat hieraan studies gekoppeld werden. Dat is jammer: de knowhow zou bruikbaar zijn in alle schalen van het podiumlandschap.

Mochten er minimumrichtlijnen bestaan waaraan technische installaties van schouwburgen moeten voldoen - heel rationeel en zonder keurslijf -, dan zou de architect van een schouwburg zich meer kunnen toespitsen op architectuur, zou de bouwheer meer energie kunnen steken in een exploitatiestudie. Wat heb je bijvoorbeeld aan een goedbedoelde herbestemming van een gebouw, als de exploitatie veel duurder is dan een minder prestigieuze nieuwbouw? Een verstandige investering in techniciteit kan het loonkostenplaatje in bedwang houden, waardoor de beschikbare budgetten meer kunnen dienen voor de kunsten zelf. Mochten bijvoorbeeld alle kleine zalen van Vlaanderen voldoen aan enkele standaardafmetingen, het zou een pak goedkoper toeren zijn. Kortom: winst voor de reizende gezelschappen en voor de schouwburgen zelf.

Voeg daar nog een degelijk Vlaams spreidingsplan qua infrastructuur bij, en we kunnen efficiënter de 21e eeuw in. Een utopie? Misschien, maar is het niet aan de overheid om keuzes te maken?

BASTT-NIEUWS



CAD EN 3D WORKSHOP VOOR DE THEATERSECTOR
2-daagse Workshop - 1ste graad - 19 en 26 september 2005.
"VectorWorks - RenderWorks - SpotLight"

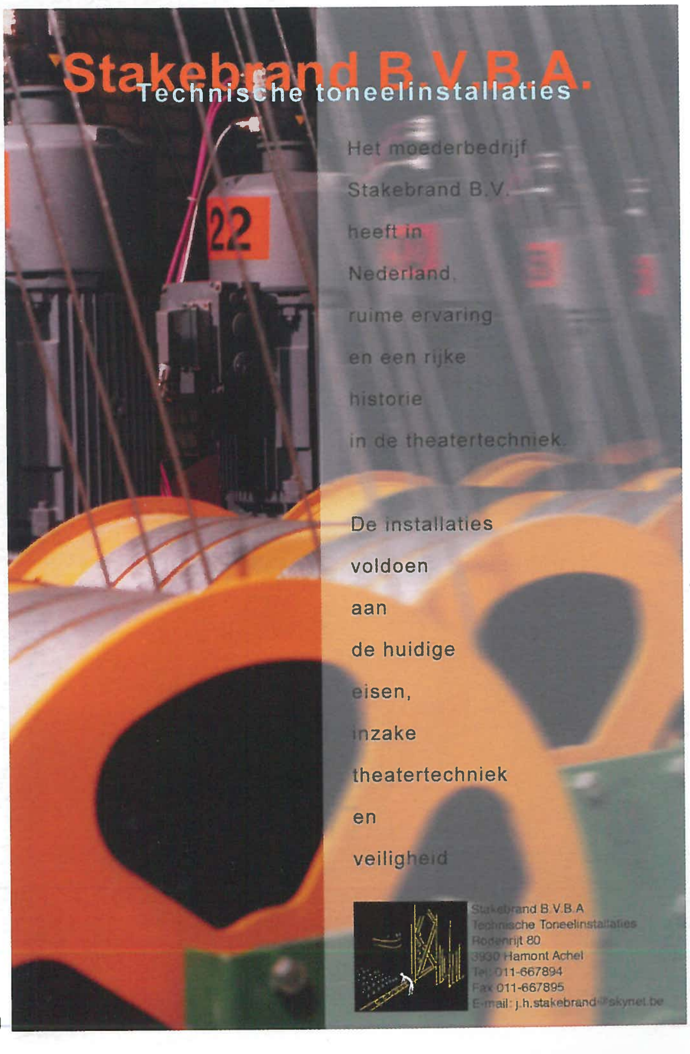
Noodzakelijk voor deze workshop:
- Kennis van de gebruikte OS (Mac of Windows)
- In het bezit zijn van een laptop
  (minimum pentium 3 of G3 met 256 RAM geheugen, liefst hoger).

Programma:
1ste graad voor beginners (2de graad voor gevorderden volgt later)
Eerste dag vanaf 9.00uur installatie software.
- 10.00 – 12.30uur (met break)
- 12.30 – 14.00uur lunch
- 14.00 – 19.30uur (met drie breaks)

Lesgever: Jerôme Maeckelbergh
Plaats:
Den Donckeren Nacht
Rijke Beukelaerstraat 8
B-2000 Antwerpen
Prijs:
BASTT-leden: 300,00 euro (voor 2-daagse workshop) incl. lunch
Niet-leden: 330,00 euro (voor 2-daagse workshop) incl. lunch

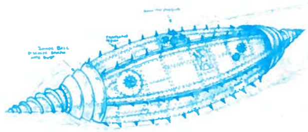
Logies:
Den Donckeren Nacht:
Kamers met stapelbedden tot 4 personen,
2 gemeenschappelijke badkamers:
30,00euro per nacht met avondmaal en ontbijt:
19.30 – 21.00uur avondmaal
08.30 – 09.30uur ontbijt
Avondmaal Den Donckeren Nacht: 15,00euro
Of *Hotel Cammerpoorte*,
Nationalestraat 38-40 op 3 minuten wandelafstand.
Kamer 1 persoon: 65,00 euro per nacht, buffetontbijt inbegrepen.

Inschrijvingen:
BASTT-secretariaat vóór 30 juni 2005



VARIA - VAKANTIETIPS

Don Quijote
In 2005 is het vierhonderd jaar geleden dat *Don Quichot* van Cervantes, een van de meest gelezen en vertaalde boeken ter wereld, gepubliceerd werd. Dat wordt gevierd met tentoonstellingen en andere activiteiten verspreid over heel Spanje. Voor de toeristen is een nieuwe route uitgestippeld: de *Ruta de Don Quijote*, die de plaatsen in het leven van Cervantes en de decors van het boek in de regio Castilla-La Mancha aandoet.
In die regio kan men zeven tentoonstellingen zien, onder meer in Albacete, waar de invloed van Don Quichot op de hedendaagse kunst wordt belicht (mei tot september 2005) en in Cuenca, dat de link tussen Don Quichot en Dali in de verf zet (november 2005 tot januari 2006). Daarnaast tientallen theater-, muziek- en dansopvoeringen gespreid over de hele streek, met veel openluchtuitvoeringen deze zomer en een theatertruck die vijftig dorpen zonder eigen toneelinfrastructuur aandoet. De congressen besteden aandacht aan de meest uiteenlopende aspecten. Zowel literatuurwetenschappers als molenkundigen buigen zich over de Quichot.
(www.donquijotedelamancha2005.com)



Jules Verne
Dat veelschrijver Jules Verne nog wereldwijd tot de verbeelding spreekt, zal honderd jaar na zijn dood blijken.
Vooral in zijn woonplaats Amiens, maar ook in zijn geboortestad Nantes, in het badplaatsje Le Crotoy aan de baai van de Somme en in Parijs staan grote manifestaties op het programma. De fantasie is een jaar aan de macht, met als hoogtepunt een enorme olifant die als teletijdmachine werkt.
(www.jules-verne.fr)

DIGITAL 2.4 GHz DX200

WIRELESS INTERCOM

NEW!

HME

We're sending a clear signal.

Crystal-clear, interference-free communication has arrived.

The new digital 2.4 GHz DX200 is secure, license-free and requires no frequency coordination.

Easy-to-use | Lightweight | Compact

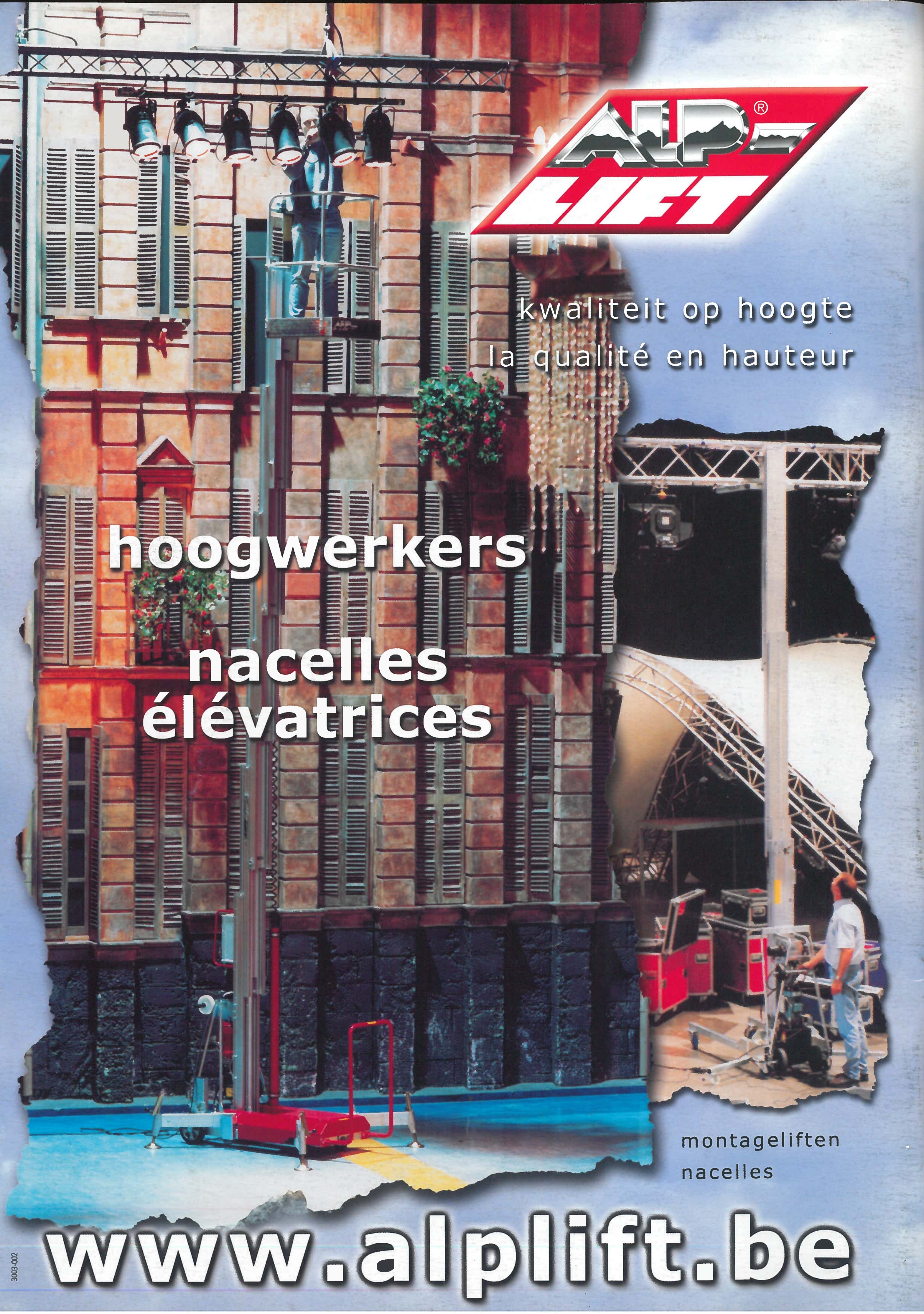
Schoebroekstraat 62 B-3583 Beringen BELGIË

[T] 011-28 61 91 [F] 011-25 56 38

[E-mail] info@apex-audio.be

APEX

Subscribe to our newsletter on www.apex-audio.be


ALP LIFT®
kwaliteit op hoogte
la qualité en hauteur
hoogwerkers
nacelles élévatrices
montageliften
nacelles
www.alplift.be
3003-002